



UNIVERSIDAD DEL AZUAY

**UNIVERSIDAD DEL AZUAY
FACULTAD DE DISEÑO,
ARQUITECTURA Y ARTE
ESCUELA DE ARTE TEATRAL**

**LA DIRECCIÓN TEATRAL A PARTIR DE
UN ENTRENAMIENTO ACTORAL BASADO
EN LA TÉCNICA GRAHAM DE LA DANZA
CONTEMPORÁNEA.**

Trabajo de graduación previo a la obtención del título de:
Licenciado en Arte Teatral

AUTOR:

VALERIA LISSETH ROMÁN RODRIGUEZ

TUTOR:

MGT. JHONN ALARCÓN

CUENCA - ECUADOR
2018



**UNIVERSIDAD DEL AZUAY
FACULTAD DE DISEÑO
ESCUELA DE ARTE TEATRAL**

**LA DIRECCIÓN TEATRAL A PARTIR DE UN ENTRENAMIENTO ACTORAL BASADO EN LA TÉCNICA
GRAHAM DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA**

Trabajo de graduación previo a la obtención del título de:
Licenciado en Arte Teatral

AUTOR:
VALERIA LISSETH ROMÁN RODRIGUEZ
TUTOR:
MGT. JHONN ALARCÓN

DEDICATORIA

Si tengo que dedicar a alguien esta tesis, pronunciare el nombre de quien fué la inspiración para este trabajo, Mi abuela Eva, y me atrevo a decir que no solo para eso, sino para ser quien soy ahora. Sus últimas palabras antes de irse en cuerpo fueron: "Mi Negra Bella, sigue tus sueños siempre, no dejes de bailar y jamás de sonreír". Palabras que si bien quedaron en mi mente, de alguna manera condujeron mi vida profesional al arte.

A mi madre, quien ha luchado siempre por nosotros, dándonos lo necesario, ni más, ni menos, enseñándonos el valor de las cosas y sobre todo del estudio, pues quien más que ella que me dio la vida para tomarla como ejemplo de superación y fuerza.

A mi padre, quien ha estado a mi lado en este proceso y quien, aunque con un nudo en la garganta al descubrir mi plan de estudios universitarios, me apoyo siempre y sonreía conmigo cuando veía un trabajo o alguna presentación de baile.

AGRADECIMIENTOS

Cuando la vida te va poniendo más obligaciones en el diario vivir, llevándonos a la vida real, de las personas adultas y de los sufrimientos, es importante agradecer a quienes han estado a mi lado en cada paso que he dado artísticamente y profesionalmente. A veces es difícil entender por qué tomamos la decisión de seguir una carrera como el arte teatral, pero es hermoso saber que alguien que no tenga nada que ver con el arte este allí siempre, Anny Paola Campoverde Astudillo.

A todos los que me apoyaron con un granito de arena, ya sea en escenografía vestuario, transporte y demás, pues sin ustedes la obra de teatro "Eva" no hubiera sido la misma.

Agradezco a la Universidad Azuay, por apostar por una educación artística pues si no fuera por ella, el título que se quiere obtener hubiera sido un sueño inalcanzable.

Infinito agradecimiento le debo a quien estuvo conmigo en todo el proceso creativo de la obra, pues sin su dirección, su conocimiento en el ámbito de la danza y el teatro, sin su paciencia y dedicación, tal vez la obra no hubiera tomado el rumbo correcto, Andrés Rigoberto Ordoñez.

RESUMEN

El presente trabajo consiste en una investigación artística sobre cómo la técnica de la danza contemporánea Graham puede indagar en el proceso de entrenamiento actoral para la dirección de un montaje teatral.

La metodología utilizada se fundamentó en la sistematización de ejercicios de la técnica Graham. Se planteó un training actoral de dominio, extensión y contracción del cuerpo que posteriormente fue transformado en escenas teatrales que ilustran simbólicamente esta técnica.

Del proceso se obtuvo como resultado, un monólogo escénico en donde por medio de ejercicios dancísticos, se buscó que el actor desarrolle más presencia escénica al momento de interpretar un personaje teatral.

Palabras Claves: Técnica Graham, Danza-Teatro, Extensión, contracción, espirales, Cuerpo actoral, training, presencia escénica, dirección teatral.

ABSTRACT

Title: Theatrical Direction from Acting Training based on the Graham Technique and Contemporary Dance.

The present work consist of an artistic research on how the Graham technique for contemporary dance can influence acting training for the direction of a theatrical production. The methodology used in this study was based on the systematization of exercises of the Graham technique. A domain acting training was proposed through the extensión and contraction of the body, which later was transformed in theatrical scenes that symbolically illustrate the technique. As a result. A stage monologue was developed. In it, the actor could develop more stage presence through dance movements when interpreting a theatrical role.

Key words: Graham Technique, theater-dance, extensión, contraction, spirals, acting body, training, stage presence. Theatrical direction.

ver anexo N. 5

CAPÍTULO

1

DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA:

1. DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA	15
1.1 estudio de temas:	20
1.1.1 Generalidades de la danza contemporánea:	20
1.1.2 Similitudes y diferencias entre la danza y el teatro:.....	22
1.1.3 La Danza-Teatro:.....	24
1.1.3.1 Pina Bausch:.....	26
1.2 Interpretación y representación en el hecho escénico:.....	29
1.2.1 La interpretación:.....	29
1.2.2 La representación:.....	31
1.2.3 La interpretación en la danza:.....	32
1.2.4 La gestualidad:	34
1.3 La presencia escénica.....	36
1.3.1 La pre-expresividad:.....	38
1.3.1.1 El actor bailarín de Eugenio Barba:.....	39
1.3.1.2. El training actoral:.....	40
1.3.1.3 Acción corporal:.....	42
1.3.1.4 Lucas Pablo Condó:.....	44
1.4 Técnica graham de la danza contemporánea:.....	45
1.4.1 Vida y obra de Martha Graham:.....	45
1.4.2 Creación de la técnica:.....	47
1.4.3 Ejercicios de la técnica:.....	48

CAPÍTULO

2

DEL SENTIMIENTO AL MOVIMIENTO

1. DEL SENTIMIENTO AL MOVIMIENTO.....	55
2. EL MOVIMIENTO QUE JAMÁS DESCANSA	57
3. LOS COLORES OPUESTOS DEL CORAZÓN.....	58
3.1 El estilo del blanco y negro a escena:.....	59
3.1.1 El blanco y negro:.....	60
3.1.2 La estética del blanco y negro:.....	61
4. EL MUNDO DEL DOLOR.....	64
4.1 Un entrenamiento previo:.....	64
4.2 Un dolor convertido en palabras:.....	65
4.2.1 Análisis de la estructura dramática:.....	65
4.2.3.1 Personaje principal:.....	69
4.2.3.1.1 Dimensiones del personaje:.....	69
4.2.4 Metodología Graham para un training actoral:.....	72
4.2.4.1 Entrenamiento actoral:	72
4.2.5 Las paredes del dolor:.....	74
4.2.6.1 El espacio del dolor:.....	75
4.2.6.2 Los sonidos del dolor:.....	76
4.2.6.3 La piel del dolor:.....	76
4.2.6.4 El sueño y el recuerdo:.....	78
4.2.6.4.1 Elementos del recuerdo:.....	80
4.2.6.5 La luz y sombra de la opresión:.....	80

CAPÍTULO

3

PRODUCCIÓN

1. ETAPAS DE PRODUCCIÓN	86
1.1 PRE-PRODUCCIÓN:	87
1.1.1 Definición del contexto de la Investigación:	87
1.1.2 Definición de referentes teóricos:.....	87
1.1.3 Definición de los métodos de recolección de datos:.....	88
1.1.4 Trabajo campo:.....	88
1.1.4.1 Observación no flotante y revisión de Material Visual:.....	88
1.1.4.2 Definición de ejercicios de la técnica Graham:.....	89
1.1.4.3 Interpretación de datos:.....	89
1.1.5 Planificación de actividades:.....	90
1.1.5.1 Elaboración de cronograma:.....	90
1.1.5.2 Definición de recursos humanos del proyecto:.....	90
1.1.5.3 Definición de espacios posibles de presentación:.....	90
1.1.5.4 Definición del contexto del montaje:	90
1.1.5.5 Definición de posibles fechas y presentaciones:.....	91
1.1.5.6 Definición de usuario:	91
1.1.5.7 Construcción de Dramaturgia:	91
1.1.5.8 Definición de Temáticas:.....	92
1.1.5.9 Análisis de la estética de la obra:	93
1.1.5.9.1 Análisis de soportes creativos y aspectos formales:.....	93
1.1.5.10 Elaboración de diario de artista:.....	95
1.1.5.11 Elaboración de Presupuesto:	95
1.2.1 Contratación de personal:.....	98
1.2.2 Trabajo de mesa:.....	99
1.2.3 Definición de ensayos:.....	99
1.2.4 Proceso de puesta en escena de la obra "EVA":	100
1.3 POST-PRODUCCIÓN:.....	102
1.3.1 Plan de recuperación de la inversión:.....	102
1.3.2 Tipo de evento y características de los espacios:.....	102
1.3.3 Rider y Planos de iluminación:.....	103
1.3.4 Plan de difusión y promoción:.....	103
1.3.4.1 Brief de Promoción:.....	103
1.3.5 Plan de Medios:.....	105
1.3.5.1 Afiche:.....	105
1.3.5.2 Dossier:.....	106
CONCLUSIONES	110

CAPÍTULO

4

RECOMENDACIONES	111
BIBLIOGRAFÍA.....	112
ANEXOS.....	117
INFORME DEL TRABAJO DE DIRECCIÓN	124
DOSIER	128
ABSTRACT	132

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Grupo de Teatro Maguey	16
Ilustración 2. Escena de la película el Bailarín del Desierto.....	17
Ilustración 3. Portada de la película el Bailarín del Desierto.....	17
Ilustración 4. Claudia Herrera at Centro de las Artes de Querétaro, Querétaro	18
Ilustración 5. Escena de la obra "Lamentation"	18
Ilustración 6. Escena de la obra "Lamentation".....	19
Ilustración 7. Danza Contemporánea	20
Ilustración 8. "La Danza"	22
Ilustración 9. "El Teatro"	22
Ilustración 10. La Danza Teatro de "Pina Bausch"	24
Ilustración 11. Pina Bausch, Solingen, Alemania, 1940-Wuppertal, Alemania, 2009.....	26
Ilustración 12. Accordions. imagen: Pina Bausch en su obra (claveles).....	27
Ilustración 13. Pina Bausch dirigiendo a su bailarines, "Entrenamiento".....	28
Ilustración 14. Pina Bausch en "Cafè Muller"	29
Ilustración 15. Pina Bausch "Cafe Muller".....	31
Ilustración 16. Night Journey (1947) de Martha Graham.....	32
Ilustración 17. Golpes con el pie: Persona nerviosa/acelerar el ritmo de conversación/está mintiendo.....	34
Ilustración 18. EUGENIO BARBA - ODIN TEATRET (DINAMARCA) / Las grandes ciudades bajo la luna.....	38
Ilustración 19. Eugenio Barba.....	39
Ilustración 20. Eugenio Barba en ensayos (El Actor Bailarin).....	39
Ilustración 21. Lucas Pablo Condró "dictando talleres alrededor del mundo".....	44
Ilustración 22. Martha Graham.....	45
Ilustración 23. Bailarinas de la técnica Graham ejecutando la extensión y contracción.....	48
Ilustración 24. Texturas aplicadas al diseño espacial de la estética del blanco y negro	62
Ilustración 25. Paleta de colores de la estética del blanco y negro	62
Ilustración 26. Muestra de ejercicios de la técnica Graham.....	72
Ilustración 27. Ejemplos de entrenamiento psicológico.....	73
Ilustración 28. Modelos para el diseño de vestuario	77
Ilustración 29. Falda de Eva: Entrenamiento	77
Ilustración 30. Modelos de Máquinas de coser.....	78
Ilustración 31. Imágenes referentes para la construcción de la escenografía	79
Ilustración 32. Imagen de referencia para la construcción de escenografía.....	79
Ilustración 33. Imágenes de referencia de los objetos de utilería	80
Ilustración 34. Diseño de iluminación	80
Ilustración 35. Diseño de iluminación	81
Ilustración 36. Libro de artista	95
Ilustración 37. Bocetos de afiche	105

INTRODUCCIÓN

En todas las épocas el arte y los artistas han sido y son resultado de su contexto, que ha permitido que el término interdisciplinario resurja. Es común ver hoy en día varios tipos de artes, obras, espacios colectivos y proyectos enfatizados y relacionados a este tema.

El teatro y la danza al ser dos artes interdisciplinarios no escapan de esta realidad, ya sea en conceptos, espacios, ejercicios y finalidades, etc. Sus conceptos en la actualidad responden una sociedad pos moderna, en donde la cultura y el arte se han convertido en una forma para representar o denunciar la realidad (SAVA, 2014). Por lo tanto, estas disciplinas han ido evolucionando paralelamente para poseer nuevos elementos y características comunes que permiten su conexión, a través del uso del mismo instrumento de comunicación, el lenguaje corporal.

Como tema de investigación tenemos “La dirección teatral a partir de la técnica de danza contemporánea Graham” que requiere una investigación tanto teórica como corporal, pues la inclusión de una técnica de danza dentro del entrenamiento actoral es un objetivo a alcanzar.

Dentro del proceso creativo para la puesta en escena, el cuerpo del actor, es uno de los principales

factores de creación, por lo que, su entrenamiento actoral, debe enfatizarse en expresar todos sus potenciales y habilidades escénicas al momento de interpretar.

Como objetivo principal está la indagación en el proceso de entrenamiento actoral a través de la técnica Graham para la dirección teatral, haciendo alusión a los objetivos específicos: el desarrollo de un training actoral, la sistematización de los ejercicios (que nos brinda la técnica Graham) y finalmente el planteamiento de una obra teatral en la que se evidencie el trabajo investigativo del cuerpo y las teorías expuestas.

Sin embargo, al trabajar con actores que han adquirido diferentes técnicas y referentes, la labor con cada uno de ellos no contempla el mismo proceso. En este sentido, surge un creciente interés por conocer como la técnica Graham de la danza contemporánea ayuda en el entrenamiento del actor; esto nos lleva a la pregunta de investigación planteada: ¿Cómo aplicar la técnica Graham de la danza contemporánea para la creación y el entrenamiento teatral?

La técnica Graham puede aportar dentro de la dirección teatral, y del entrenamiento actoral sin que esto signifique ingresar al género de la danza-teatro.

Por lo tanto, la importancia de este proyecto radica en que esta innovación permitirá que la narración teatral este apoyada en una estructura de entrenamiento por medio de la danza contemporánea.

Permitiendo así que el actor adquiera múltiples beneficios en su estado corporal, además de ofrecer a la práctica teatral una interdisciplinariedad con la finalidad de buscar nuevas formas de creación dentro de sus procesos artísticos (Valdez, 2003).

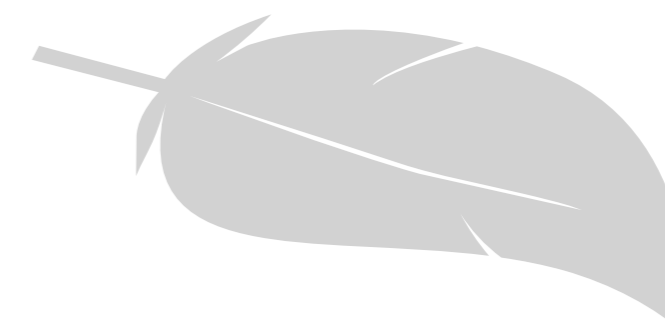
Los resultados fueron obtenidos por medio de una recolección de información bibliográfica y registros audiovisuales de cómo esta técnica en particular puede aportar al arte teatral.

De inicio se abordarán todos los aspectos teóricos relacionados a las similitudes y diferencias, en torno a la relación existente entre el teatro y la danza contemporánea.

Posteriormente, se analizará todo el proceso creativo que conlleva una puesta en escena a través de ejercicios

dancísticos. En el siguiente capítulo se estudiará de igual manera lo relacionado a la estética y a los soportes creativos que conforman una obra teatral.

Finalmente se abordarán todas las etapas de producción de un montaje escénico como también sus necesidades y procedimientos. Además del respectivo análisis en cuanto a la publicidad, venta de la obra y potenciales consumidores del proyecto, obteniendo como resultado, un montaje teatral íntegro, en donde se evidenciará como la dirección escénica puede aportar al entrenamiento actoral, por medio de la utilización de la técnica Graham.





CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZACIÓN



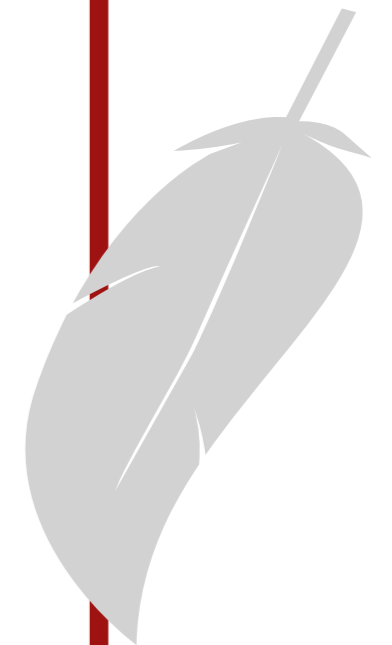
A MANERA DE INTRODUCCIÓN

La teoría, es el primer paso al momento de plantear una investigación. En el siguiente capítulo se abordarán todos los procesos teóricos de la técnica Graham de la danza contemporánea, refiriéndonos a todo el contexto correspondiente de autores y métodos que influenciaron a este proyecto artístico.

De inicio, se abordará todos los referentes estéticos y conceptos relacionados a la danza contemporánea como un proceso de entrenamiento actoral. Posteriormente se analizará todas las similitudes y diferencias de la danza y el teatro.

Finalmente, se reflejarán todas las consideraciones, factores y fundamentos teóricos de como la interpretación y la representación a través de ejercicios dancísticos permiten que el cuerpo genere una mayor presencia escénica al momento de interpretar.

1 De la teoría a la práctica



El bailarín recibe una educación más de conciencia corporal, mientras que el actor de teatro, busca dominar su expresión y noción de control del cuerpo para interpretar. El bailarín es impulsado a seguir estrictas normas dancísticas, posición de los pies, conciencia del eje del cuerpo, etc., moldeando su cuerpo para explotar el movimiento, en cambio, y a diferencia del bailarín, el actor utiliza su cuerpo para presentar distintos personajes, que pueden gozar de diferentes características, trabajando con su voz y su posición corporal. No obstante, ambos tipos de artistas estudian la técnica de manifestar su presencia en el escenario, percepción corporal, espacio, tiempo y ritmo. Con el objetivo de crear por medio de un lenguaje escénico, imágenes visuales para el disfrute del espectador.



Ilustración 1. Grupo de Teatro Maguey

Ante este panorama, la incorporación dancística, ha permitido que las creaciones teatrales incorporen ejercicios de la danza en el adiestramiento físico de los artistas. Tanto para actores como bailarines, es importante aprender acerca del manejo de sus cuerpos, espacios escénicos, conocimientos espaciales y temporales.

Según, Delgado - Vico (2013) El teatro y la danza combinan una serie de movimientos codificados y expresivos que permiten a actores y bailarines, crear obras multifacéticas para convertir su instrumento de trabajo (cuerpo) en algo reflexivo.

Dentro de la práctica teatral, se puede encontrar un sinnúmero de antecedentes y trabajos artísticos que nos hablan acerca de la relación existente entre el teatro y la danza. Sin embargo, esta investigación centra su eje de estudio en cómo el entrenamiento actoral por medio de la danza contemporánea puede generar en el actor, una preparación física y psicológica diferente por medio de las capacidades corporales que brinda el acto dancístico.

Un primer acercamiento, lo podemos encontrar en el grupo de teatro "Maguey", quienes plantean una propuesta interdisciplinaria caracterizada por la unión de varios saberes artísticos, lo cual brinda al actor la experiencia de aprender por medio de diferentes

ramas. Su pedagogía se basa en el trabajo integral y riguroso del actor para la puesta en escena. Mientras que su entrenamiento actoral se encuentra conformado principalmente por ejercicios físicos y plásticos de la danza contemporánea (Maguey, 2012).

Un trabajo similar, también lo podemos encontrar dentro de la película, basada en hechos reales "El bailarín del desierto" (RAYMON, 2014). Una composición visual que muestra la lucha por la libertad de expresión, a través de la historia de un grupo de estudiantes que intentan manifestar sus sentimientos por medio de la danza. En el film podemos encontrar ejercicios dancísticos ligados a un proceso de entrenamiento físico y psicológico para descifrar fundamentos y racionamientos tanto técnicos como emocionales de expresión teatral por medio de la danza contemporánea.



Ilustración 2. Escena de la película el Bailarín del Desierto



Ilustración 3. Portada de la película el Bailarín del Desierto

De todas las posibilidades que nos ofrece la danza contemporánea en el teatro, se ha identificado a la técnica de Martha Graham como uno de los principales métodos en la danza moderna. La misma que posee un lenguaje codificado que busca expresar todo el abanico de emociones humanas, por medio del movimiento. Además de un estilo lleno de simbolismo, espiritualidad, psicología y fuerza expresiva.



Ilustración 4. Claudia Herrera at Centro de las Artes de Querétaro, Querétaro

Los ejercicios dancísticos de Graham, ofrecen un entrenamiento actoral basado en una mayor elasticidad, expresividad, extensión del plexo solar, respiración, movimiento y contracción desde la cadera. Cuya finalidad es ser ese aporte para el actor al momento de interpretar. (Rodríguez, 2012, pág. 3)



Ilustración 5. Escena de la obra "Lamentation"

Según Graham (1987) citado en (Conde, 2015), el cuerpo del actor, es un conjunto de sentimientos de los cuales no puede escapar, su expresión se manifiesta en la contracción hasta llegar a lo insignificante y el estiramiento como intento de huir de él. Metáfora en la que Graham explica el riguroso trabajo y esfuerzo al cual se somete el actor o bailarín en su camino hacia la interpretación. La energía se centra en el torso y desde ahí surge el movimiento, la voluntad y el motor de actuar (p.10).

Metodología que la podemos apreciar en su trabajo "Lamentation" obra de danza contemporánea en donde Graham realiza una serie de movimientos angulares fundamentados en la fuerza, la relajación, la contracción del torso y la pelvis. Por lo tanto, la técnica Graham se convierte en ese referente que el actor necesita para tener un control energético, físico y mental de su cuerpo al momento de realizar un montaje teatral.



Ilustración 6. Escena de la obra "Lamentation"

1.1 ESTUDIO DE TEMAS:

1.1.1 Generalidades de la danza contemporánea:



Ilustración 7. Danza Contemporánea

La danza, es conocida como una expresión artística desde tiempos muy remotos. Es considerada como aquella actividad utilizada por el ser humano para comunicar los sentimientos más profundos, a través de la liberación de estímulos internos-externos, verbales y no verbales de los acontecimientos físico-mentales transmitidos por el movimiento. Es decir, la necesidad de exteriorizar el mundo interior mediante el uso del cuerpo.

En el transcurso de los tiempos, la danza contemporánea ha incorporado diferentes aspectos a sus procesos de creación. Sin alejarse de su función esencial inicial comunicar ideas y experiencias.

En sus comienzos, la danza moderna, se estableció como una manifestación y revelación los fenómenos psíquicos. Un lenguaje kinestésico que estudia el origen del movimiento por medio de los instintos y en las reacciones primarias del ser humano (Fllomarino, 2002, pág. 3).

Posteriormente, la práctica dancística, rechazó el principio universal de las normas y reglas de la danza clásica, como el uso del centro gravedad y la espalda recta, generando una nueva técnica de expansión artística a partir de la visualización extrema de los fenómenos biológicos. Además de la inserción de nuevas nociones y principios físicos como la tensión y relajamiento, contracción y expansión a los procesos creativos. Obteniendo como resultado expresiones y obras coreográficas categorizadas como danza contemporánea.

En la actualidad, la danza contemporánea, es como conocida como una representación de las ideas, sentimientos y problemáticas del hombre contemporáneo (Fllomarino, 2002).

Según Ivelic (2008) la danza, es un aparecer y una revelación de sentimientos humanos que no son vividos, sino transfigurados y simbolizados por el cuerpo en el acto (p.7).

Hoy en día, la danza responde como todo arte, a su contexto, y ha pasado de ser una expresión de normativas rigurosas y clásicas a ser un arte alternativo y de libre expresión.

Ante este panorama, la danza contemporánea, es un arte que vincula la corporalidad y la espiritualidad del ser humano en una misma práctica. Según Martin (1998), la danza contemporánea, es el resultado de un sistema de relaciones, significados y discursos que por medio del movimiento hace visible lo infame y lo maravilloso de la expresión del cuerpo.

En consecuencia, la danza, es el efecto de la experiencia emocional y mental trasformada en una metáfora visual. La misma que interroga y propone nuevos valores, estéticas y alternativas con la finalidad manifestar los más profundos sentires de sus intérpretes (Mallarino, 2008).

Según Graham (1971) cualquier forma de movimiento es danza. Por lo tanto, el movimiento del cuerpo es la clave de la existencia de este arte. Un medio que al nutrirse de la constantemente capacidad de creación de sus expositores ha generado nuevas formas y lenguajes de expresión, aumentando la versatilidad y el vocabulario del movimiento humano, tanto en su plasticidad como en sus capacidades sublimes y de realismo (CHACON & VALVERDE, 2003, pág. 27).

1.1.2 Similitudes y diferencias entre la danza y el teatro



Ilustración 8. "La Danza"



Ilustración 9. "El Teatro"

Actuar y bailar son dos artes similares, un bailarín puede actuar y un actor puede bailar. Tanto el teatro como la danza son dos artes interdisciplinarios que comparte una relación compleja, llena de similitudes y diferencias. Sin, embargo, juntos en la actualidad conforman el género denominado "danza-teatro"

La relación comprendida, entre estas prácticas, ha planteado varias definiciones y significados, a través del tiempo, como la comedia musical, la danza teatral, los ballets de argumento, el teatro físico, etc. Sin embargo, podemos determinar que ambas expresiones, comparten un mismo procedimiento y objetivo, al realizar la acción sobre un escenario y dirigida hacia un espectador. Por lo que, la danza puede estar conformada por elementos teatrales y el teatro puede abarcar ejercicios y técnicas dancísticas dentro de sus procesos creativos (Rodríguez J. , 2011, pág. 74).

No obstante, la práctica teatral, ha sido considerada desde sus orígenes como aquella capacidad que tiene el ser humano de expresarse y comunicarse gestual y oralmente, a través de una acción física y escénica que involucra todos los aspectos de la condición humana: cuerpo, conductas, emociones, aptitudes, sentimientos, pensamientos y comportamientos. (Bueno, 1954, pág. 111).

Mientras que la danza contemporánea, es el arte que utiliza al cuerpo como medio de comunicación. Presenta una filosofía de libre expresión enfatizada en la conexión entre el cuerpo y la mente al ejecutar el movimiento. La danza, es por sí misma, una coreografía con elementos más técnicos y limitados que el hecho teatral (Abad, 2004).

Por un lado, el teatro, cuenta una historia y centra su eje de elaboración y proceso creativo en dar vida a un texto por medio de la interpretación, el movimiento corporal del actor, la palabra escrita y la representación hablada; mediante un inicio, un intermedio, un conflicto y un final. Por otra parte, la danza contemporánea, es un baile basado en una historia. Una expresión del cuerpo guiado por la musicalidad del sonido para crear movimiento (Fredrick, 2016).

De igual manera, en el teatro contamos con la presencia de un director, quien proporciona a sus actores, un dialogo línea por línea, además de las indicaciones generales del tiempo y la dirección espacial. Mientras que en la danza, este director recibe el nombre de coreógrafo y es quien crea y vincula la expresión con diversos pasos, movimientos y patrones que dan como resultado una coreografía.

Otra diferencia que podemos encontrar entre estas dos prácticas, es el manejo del texto dramático, ya que éste para el teatro, es un guion traducido a diálogos y acciones en escena. Entorno que, para la danza, el texto, puede determinar las acciones y la historia que se representada mediante el movimiento.

Por otra parte, podemos hablar de otra desigualdad en la forma que estos dos artes reflejan las emociones y las acciones sobre escena. En la danza, es el cuerpo expresado por movimientos angulares, curvilíneos, lentos o rápidos, individuales o en colectivo. Una práctica en donde la figura corporal, se vuelve el traductor del sentir del intérprete mediante el movimiento. Entretanto en la obra teatral, las emociones, relaciones, conflicto y desarrollo en general de la historia se manifiestan mediante la palabra hablada y la interpretación del actor. (Kramer, 2018).

Sin embargo, estos dos artes, comparte un mismo lenguaje de comunicación, la expresión corporal, además de utilizar características similares dentro de sus procesos creativos de montaje tales como: el cuerpo, el espacio, el tiempo, el ritmo, la acción y la identificación con el espectador. Además de integrar procedimientos físicos y psicológicos semejantes dentro de sus técnicas de entrenamiento y ejecución (Kramer, 2018).

1.1.3 La Danza-Teatro:

Tanto el actor como el bailarín aprenden y ponen en práctica un proceso, una técnica y una educación rigurosa antes de interpretar o bailar. Ambos tipos de artistas estudian y aprenden conceptos que giran en torno a la conciencia física y psicológica de su cuerpo, el manejo energético, la distribución espacial, la presencia sobre el escenario, el uso del ritmo y el tiempo, la improvisación, la memoria y la carga emocional, etc. Con la finalidad de que por medio de su expresión corporal, el espectador pueda sentir que está dando su máximo esfuerzo al crear imágenes y sensación basadas en realidades (Fredrick, 2016).



Ilustración 10. La Danza Teatro de "Pina Bausch"

Por otra parte, la pedagogía del artista bailarín se encuentra encaminada a descubrir la expresión por medio del movimiento, mientras que los actores de teatro se preparan por un largo tiempo para poder dominar el movimiento y la manifestación corporal. Por lo tanto, algunos elementos de la educación dancística se incorporan al adiestramiento físico que los actores reciben dentro de su formación. (Fredrick, 2016).

Finalmente, podemos deducir que tanto el teatro como la danza, son dos artes que requieren de diversas habilidades y capacidades preeminentes. El arte dominante en la danza es el baile, mientras que, para el teatro, la actuación.

Como su nombre lo indica, la danza-teatro, es la fusión de dos artes. Es decir, la práctica dancística genuina intentando integrar los métodos expresivos del teatro y viceversa. Con la finalidad de crear una nueva manifestación escénica que se aleja de todos los parámetros ya establecidos, tanto para la danza como para el teatro.

El término fue utilizado por primera vez en Alemania en 1920 por el coreógrafo alemán Kurt Joos. Posteriormente resurgió en los años 70 como una formalización escénica y una crítica para calificar las nuevas manifestaciones híbridas correspondientes a los contornos de la 'Modern Dance' en Occidente, a manos de las coreógrafas Martha Graham, Pina Bausch y sus contemporáneos: Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, entre otros (Làbatte, 2006, pág. 13).

Por otro lado, en el año 1969 la creadora argentina Ana Itelman, genera una investigación acerca de las nuevas formas de expresión y movimiento como resultado de la fusión del "teatro-danza", fundando así el Café Estudio de Teatro Danza de Ana Itelman. Por lo que se, definió a la práctica de aquel momento, como una articulación de elementos dancísticos y teatrales para logra procedimientos escénicos, superiores a la parcialidad que ambos lenguajes pueden desarrollar por separado (Làbatte, 2006, pág. 18).

Por otro lado, en Europa, la danza-teatro, surgía gracias a los teóricos del movimiento: Francois Delsarte (1811 -1871), Jaques Dalcroze (1865 - 1950) y Rudolf Laban (1879 - 1958). Mientras que en América a inicios del siglo XX por los precursores Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth SaintDenis y Ted Shawn (Làbatte, 2006, pág. 14).

La danza teatro, es un género escénico que emerge de la tensión entre estos dos artes. Según Michele Febvre (1995) citado en (Làbatte, 2006) El género aparece a partir del intento de calificar a la danza como "teatral". Es decir, exigirle una "teatralidad" tradicional, mimética y representativa. Entre tanto el teatro buscaba insertar nuevos métodos dancísticos dentro de sus procesos con la finalidad de evadir sus propios modelos tradicionales (p.7)

Por lo tanto, la danza-teatro, se creó como aquella alternativa de escape, una vertiente hacia un nueva corriente de la danza occidental a inicios del siglo XX. Lo cual generó un movimiento escénico transitorio y de varias definiciones, en donde el virtuosismo y la expresividad entre danza tradicional y la danza teatral estarán siempre presentes (LUZ, 2006).

La danza teatro tiene como finalidad adquirir y mostrar un diferente tipo de cuerpo como material de comunicación, que exprese y sea capaz de mostrar al espectador un sentir real desarrollando "un cuerpo cotidiano cercano al mismo, un cuerpo en escena, un cuerpo vivo, que visualice las realidades y problemáticas sociales presentes en la sociedad" (Làbatte, 2006, pág. 12).

Esta alteración generó que el cuerpo danzante, se instale como una importante herramienta de trabajo, por medio de la fusión de las danzas, las narrativas y lo teatral en escena. Lo cual desarrolló cambios y nuevas oportunidades e instrumentos de investigación tanto para el hecho teatral como para la práctica dancística.

Una de los principales referentes de este nuevo movimiento fue la coreógrafa Pina Bausch.

1.1.3.1 Pina Bausch:

Pina Bausch (1940- 2009) Reconocida bailarina y coreógrafa del ballet de danza contemporánea del Tanztheater de Wuppertal. Sus obras más importantes fueron Café Müller, la consagración de la primavera y Nelken, Danzón. Fue una de las principales precursoras de la danza-teatro a inicios del siglo XX (PARIS, 1997).

Su metodología, se basaba en el ideal de que el movimiento es también pensamiento, emoción, acción y expresión. Es decir, Bausch utilizaba como punto de partida de creación del movimiento, los sentimientos, que mueven a la persona. Afirmando que toda forma y acto es considerado danza (Romero, 2013).

Sus coreografías intentaban representar al ser humano, tal como es, con todos sus defectos y virtudes. Sus declaraciones artísticas no buscaban generar una relación con el ideal de belleza en cuanto se referían al cuerpo. Sus movimientos no seguían una progresión lineal y clásica de la danza, sino buscaban la libertad de expresión, a partir de una serie de episodios múltiples o acciones escénicas simultáneas con imágenes impactantes y cotidianas, acompañadas de textos y una variedad de notas musicales que buscaban llegar al espectador. En términos generales un "collage" definía su estilo (Romero, 2013).



Ilustración 11. Pina Bausch, Solingen, Alemania, 1940-Wuppertal, Alemania, 2009

Dentro de sus obras artísticas, Bausch utilizaba los propios miedos, propósitos, deseos, complejos y vulnerabilidades de sus bailarines dentro de sus procesos creativos, la utilización del cuerpo y el concepto de que este es un utensilio para la expresión, llevaba cuerpos desnudos dentro de escena que evidentemente escandalizaban, y satisfacían los ojos de los espectadores.



Ilustración 12. Accordions. imagen: Pina Bausch en su obra (claves)

Definiendo al material personal como una fuente de creación que genera un resultado diferente, lleno de gestos físicos y emocionales que integran acciones originales, tiernas, de irónica crueldad, pero sobre todo, una realidad viva, cruda y humana frente al espectador (Santos, 2010).

Los temas tratados por Bausch, tratan de poner sobre en escena conflictos humanos como el amor, la muerte, las relaciones humanas, la violencia contra la mujer, entre otros (LARRAÍN, 2005, pág. 2). Pina Bausch, por su pedagogía de trabajo, ha sido considerada una de las mayores precursoras de la danza-teatro a nivel mundial.



Ilustración 13. Pina Bausch dirigiendo a su bailarines, "Entrenamiento"

1.2 INTERPRETACIÓN Y REPRESENTACIÓN EN EL HECHO ESCÉNICO:

1.2.1 La interpretación:



Ilustración 14. Pina Bausch en "Cafè Muller"

Según el diccionario de la real academia (DRAE, 2001) la interpretación, es definida como ese dar o atribuir a algo un significado determinado.

Sin embargo, al referirse a la palabra interpretación dentro las artes escénicas, se requiere hacer una diferenciación de términos entre interpretar un texto dramático y generar una representación teatral.

La interpretación de un texto, no puede ser considerada como simple, ya que sus líneas representan los parámetros tanto para un director o un actor en escena. Además de exteriorizar características de la época,

autor, estilo y estructura dramática heterogéneas. De su interpretación dependerá la fusión e integración del lenguaje escrito con el lenguaje oral, llevado a escena.

La práctica teatral, constituye un sistema de signos y medios de expresión, en donde la palabra comparte el gesto y el escenario con el movimiento y las expresiones plásticas y visuales tales como: la escenografía, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y la utilería. Por lo que, el término, interpretar, dentro de los ámbitos escénicos, se refiere a toda acción que un artista (actor, director, bailarín, coreógrafo, dramaturgo, escenografista, vestuarista, etc.) desarrolla para dar vida a una obra dramática, un personaje, una historia, un texto, una película, un vestuario, un maquillaje etc. A través del uso de las diferentes herramientas y metodologías que el arte escénico aporta para lograr caracterizar o representar un figura escénica (KAHANE, 2011, pág. 175).

El escritor Evaristo Gherardi (1694) citado (Barrientos, 2013) define a la actuación como un arte premeditado, en donde el actor únicamente expresa su papel de memoria. Enfatizándose en que cualquier persona puede aprenderse un texto y recitar en el escenario lo que ha aprendió. Afirma que un actor debe entregarse a su papel, utilizar todos los recursos a su disposición

y valerse de su imaginación y creatividad para que la construcción del personaje esté lleno de originalidad e innovación. La interpretación, debe buscar que el actor entre en el juego para generar una vinculación entre el texto, la expresión corporal y el ingenio del actor, los demás intérpretes y los soportes creativos y estéticos (p.8).

Según Gallud (2014) el artista escénico, debe sentir profundamente el goce y la sensación de diversión cuando se encuentra interpretando. Es decir, si un actor no se introduce física y psicológicamente dentro de su rol sobre escena, el espectador no podrá identificarse con su personaje ni con la obra representada (p.11).

El espectador es capaz de observar cada uno de los movimientos del actor en escena, pero, sobre todo, es capaz de saber si el actor está siendo real o no, en ciertas ocasiones cuando el intérprete intenta fingir un sentimiento, la obra pierde peso, además de la inseguridad que refleja en su rostro, la incomodidad de los espectadores se puede sentir, este es el riesgo de no sentir verdaderamente, de no entregarse física y psicológicamente dentro de escena, el riesgo de que exista una desconexión entre el espectador y el actor.

El teatro es un arte que se caracteriza por la presencia viva de un actor que transpira, llora y ríe a pocos metros del espectador. Se diferencia de otras ramas artísticas por ser una imagen viva y no un acontecimiento en movimiento como el cine o fijado de por vida como la escultura o el retrato. Característica que le permitirá inexorablemente conservar el misterio de lo irreplicable, el transcurrir del tiempo, el regreso al origen y al mito (PASHKUS, 2012, p. 99).

Lo bello del teatro es lo efímero del mismo, pues puede que dentro de un tiempo determinado una película se esté reproduciendo miles de veces en millones de lugares, que una canción se esté tocando en cientos de radios, o que una pintura pueda ser observada miles de veces y ser la misma, pero esta magia teatral puede ser presentada varias veces, pero en tiempos diferentes, y esa vez va a ser diferente a la siguiente y a la siguiente, pues depende del lugar, de la energía del actor, pero el "aquí" y el "ahora" son características que hacen del teatro una experiencia única, así la obra se presente 4 o 5 veces el mismo día, esas veces serán diferentes la una de la otra.



1.2.2 La representación:



Ilustración 15. Pina Bausch "Cafe Muller"

Proveniente del latín *repraesentare*, cuyo significado hace referencia a la acción y efecto de representar (DRAE, 2001).

Sin embargo, la noción de representación, puede abarcar una serie de conceptos y denominaciones. Una idea expuesta y relativa que depende mucho del contexto utilizado para poder determinar su significación.

Por un lado, la representación, puede ser comprendida como el hecho de hacer presente una cosa en la mente, a través de las palabras, imágenes o signos. Como también puede llegar a ser considerada como la imitación perfecta de la imagen semejante de algo (Vidal, 2009).

El actor tiene el privilegio de poder representar lo que él proponga, utilizando todas sus capacidades corporales e investigando acerca del personaje al que quiere dar vida. Además del trabajo corporal, el trabajo de la imaginación debe estar presente en cada una de las puestas en escena, pues, aunque se tenga un texto, depende de la educación actoral, de lo que se quiere y como se quiere mostrar, el resultado de la obra, el mismo texto puede ser dramático, cómico, o aterrador.

Para la filosofía y psicología, la representación, es considerada como un fenómeno cuya actividad es hacer presente una realidad ausente. Es decir, una reconstrucción, una sustitución o una realidad suplementaria. Para la filosofía moderna, la representación, no significa ninguna variable, verdad, presencia, producción o ausencia sino es algo intermedio (Lyunich, 2005).

Mientras que para la historia del arte, la representación es considerada como un modelo ideológico visualizado por medio de la racionalización. Finalmente para el teatro o la danza, la representación, es la función que opera simultáneamente entre la obra y la presentación hacia el espectador. La acción dramática, se convierte en la representación de la palabra escrita (texto) llevando al lenguaje oral para convertirse en la representación del pensamiento. Es decir, la acción se desarrolla por medio del significante (signo) y a través de una estructura de pensamiento lógico (Gramática) (Lyunich, 2005).

1.2.3 La interpretación en la danza:



Ilustración 16. Night Journey (1947) de Martha Graham

La interpretación es dar, atribuir o buscar un significado a algo. Sin embargo, en las artes escénicas, interpretar, significa sentir el momento y la acción de poner algo sobre escena. En la danza contemporánea, interpretar, hace referencia a ir más allá del baile y del movimiento, denominando la intención que el bailarín propone cuando danza (MALLARINO C., 2008).

Que sería de la danza moderna sin la interpretación, pues a pesar de las duras críticas realizadas a esta forma de arte dancístico, es evidente que la expresividad, el sentir, y el interpretar son parte fundamental para cada obra de danza. Martha Graham tenía una capacidad

natural de poder representar sus más profundos miedos, sus tristezas, sus problemas, que se evidencian en cada una de las fotografías tomadas de su rostro, pues, si los ojos son el espejo del alma, el rostro es la ventana que se abre, para que los espectadores evidencien la interpretación de las emociones del actor.

Según, Lérica (2008) la interpretación nace cuando el movimiento está conectado con la respiración, la emoción y el ritmo. Un concepto que trasciende más lo corporal que lo mental, es estar ahí y ahora con el movimiento, con el cuerpo, con el lugar y con el tiempo presente.

Su metodología, se centra en fundamentar herramientas y técnicas de improvisación que ofrezcan al bailarín como al actor diferentes calidades y cualidades del movimiento para la creación de personajes.

No obstante, la autora Cristina Moreno (2014) reflexiona acerca de cómo la interpretación en la danza presenta dos tipos metodológicos. Por un lado, una danza con movimientos virtuosos sin emociones para la creación o por lo contrario una danza creada mediante a las emociones (p.5).

En un mismo análisis podemos encontrar el trabajo del coreógrafo George Balanchine (2004) quien afirma que la danza no puede expresar nada, sino que se expresa a sí misma. (p.4). Determinando que la danza no va a generar emociones en el espectador sino será él quien las genere al momento de presenciar el cuerpo y el movimiento del bailarín sobre escena.

Por otro lado, precursoras de la danza como Mary Wigman, Martha Graham o Pina Bausch, centraron sus ejes de exploración e investigación en encontrar una interpretación que surja de los más profundos sentimientos, pasiones, frustraciones y realidades humanas, con la finalidad de comunicar un lenguaje artístico, vivo y lleno de imágenes visuales, y alegorías de las emociones más íntimas del intérprete (MORENO, 2014).

Tanto para Bausch como para Graham, la danza no puede existir sin emoción. Sus teorías se concentran en que el movimiento transita por la búsqueda de la emoción, los recuerdos y las vivencias para poder desencadenar la técnica. La emoción es el motor dinamizador, el almacén creativo y la evolución emocional de los movimientos danzados en la obra de arte escénico.

1.2.4 La gestualidad:

La palabra gesto, según la real academia (DRAE, 2001) Significa el movimiento producido por manos o por otras partes del cuerpo y con los cuáles se expresan y se transmiten mensajes sin utilizar la palabra hablada.

El gesto, puede denominarse como aquella acción inmediata y espontánea del movimiento de las articulaciones del cuerpo. Sin embargo, e primer lugar, se debe distinguir el gesto de la gestualidad. Su diferencia radica en que el gesto, es un movimiento expresivo y natural, mientras que la gesticulación, es el término empleado para describir y definir a movimientos anárquicos, artificiosos e inexpressivos (SÁNCHEZ, PÉREZ & CALVO, 2013).

Dentro del campo de las artes escénicas, la gestualidad, es considerada como una de las expresiones más contemporáneas del hecho teatral, empero no una de las menos importantes.

La gestualidad, es un elemento de suma importancia para la acción teatral, ya que la interpretación se formaliza mediante la corporeidad. A pesar de ello, no existe una forma única de entender o denominar la gestualidad dentro del teatro, pero si diferentes modos de ser abordado. En la actualidad existen varios



Ilustración 17. Golpes con el pie: Persona nerviosa/acelerar el ritmo de conversación/está mintiendo

géneros y metodologías teatrales que engloban los conceptos de la gestualidad tales como: El teatro del movimiento, teatro físico, danza-teatro, teatro-canto, teatro de objetos, etc. (SCHINCA, 2012, pág. 2).

No obstante, la gestualidad puede llegar a ser entendida como ese camino de liberación, experimentación e indagación que necesita el cuerpo del intérprete escénico para encontrar su verdad sobre escena.

La lógica de este lenguaje, escapa al de la causa y efecto al de la racionalización del mensaje. Su metodología se basa en crear imágenes visuales, sensoriales y con una propia elocuencia y atracción. Es decir, un campo de metáforas y signos escénicos que se dirigen hacia el terreno emocional del espectador (SCHINCA, 2012, pág. 5).

Por lo tanto, la educación del artista escénico, debe estar fundamentada en la sensibilización de este lenguaje, en donde el cuerpo es el mayor instrumento de acción y por lo tanto, requiere de un estudio y de análisis profundo de investigación. Además de encontrar un equilibrio entre su formación técnica corporal y el desarrollo de su imaginario y creatividad.

La educación teatral se ha extendido como un abanico de posibilidades para quienes estudian el arte de la actuación, teniendo como materia de gran importancia la gestualidad entendiéndose como: el movimiento del rostro, y el lenguaje que éste tiene por sí solo, sin necesidad del acompañamiento del cuerpo.

El gesto lleva al espectador hacia distintos ámbitos creativos con múltiples lenguajes dramáticos, poéticos, narrativos o abstractos (SCHINCA, 2012, pág. 8).

Finalmente, la gestualidad convierte al cuerpo una obra de arte, en una imagen metafórica y poética de muchos significados. Un lenguaje no verbal con múltiples posibilidades de comunicación para la escena teatral.

1.3 La presencia escénica:

La presencia escénica, es un componente y un pilar fundamental dentro del ámbito teatral, ya que demanda al actor conciencia sobre su cuerpo, espacio, energía y acción dinámica sobre el escenario. Un cuerpo vivo y presente que buscará cautivar al espectador, originando en él la sensación de trasladarse hacia otro lugar sin moverse de su asiento (PAVIS, 1998).

Un claro ejemplo de presencia escénica es Pina Bausch en su obra "Café Muller" pues su cuerpo permanece presente y vivo en escena, aunque no sea ella quien la protagoniza, es esa parte increíble de poder evidenciar un cuerpo con energía que jamás se pierde, y ese sentir corporal que no deja de existir.

Existen diferentes referentes, autores y definiciones para este término en particular. No obstante, sus perspectivas semejantes llegan a un punto común, el de enseñar ejercicios e instructivos en el ámbito teatral, con la finalidad de que el actor desarrolle una serie de capacidades y habilidades dentro de sus construcciones creativas.

En términos generales y en lo que concuerdan autores como Brooks, Barba y Stanislavsky, la presencia escénica, aporta al actor conceptos esenciales para el establecimiento del personaje, la acción dramática, la interiorización con el texto, la apropiación de la escena, el impulso, la conciencia del espacio, el autocontrol, etc. Vinculando el trabajo de la presencia vocal con la parte corporal del actor, lo cual engloba su comunicación y relación con el espectador (Barrientos, 2013).

El trabajo del actor, es un oficio de presión y concentración, lo cual le permite estar presente para interpretar sin olvidar todos los aspectos que lo rodean. Dentro de escena, el actor debe tener conciencia sobre el estado de su cuerpo, el mismo que se encuentra en su estado diferente "teatralidad" opuesto a su el estado de su vida cotidiana (Piedrahita, 2016).

Según Barba (2005) existen tres tipos de presencia: la presencia cotidiana, la de la vida diaria dónde se necesita una mínima energía, la presencia virtuosa, la del asombro en el público, generalmente ocupada por acróbatas de circo y por último la presencia extra cotidiana, la cual hace referencia el estado de pasar de un estado común a uno escénico.

Por lo tanto, el actor moldea sus pensamientos y su ser se separa de la realidad, muestra su energía para ser producto de su propia creación en conexión con el espectador (Stanislavsky, 1986).

Según Peter Brooks (1973) la presencia escénica es algo invisible que impulsa al actor a una constante búsqueda vivencial dentro de escena, para que esté desde la primera vez se encuentre sobre un escenario, genere conciencia sobre sus sentidos, pensamientos, energía y concentración a favor de su personaje.

Brooks (1973) citado en Osorio (2011) firma que la corporalidad y la voz del actor están íntimamente ligados a la presencia escénica, ya que mediante las acciones físicas, el texto, el personaje y la escena cobra vida (p.73)

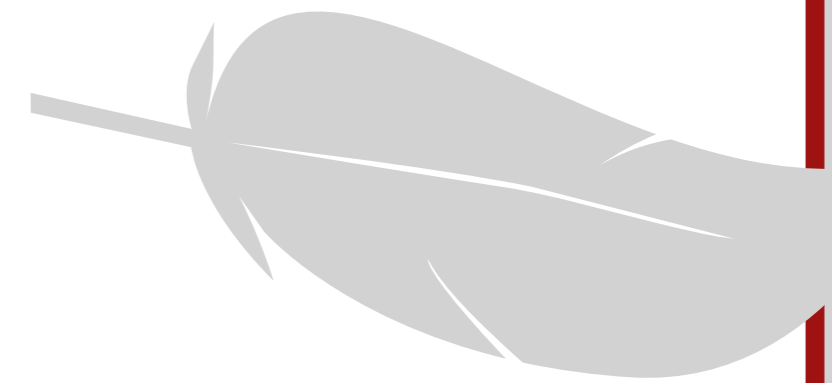
Por otra parte, el actor y director Stanislavsky (1986) define a la presencia escénica como un elemento que pretende ayudar al actor en su oficio con algunas propuestas teóricas, conceptuales y ejercicios teatrales (p. 59).

Su metodología centra a la presencia escénica como aquella parte fundamental dentro de la interpretación del actor, la misma que permite dar vida al personaje, organicidad y fluidez a la creación. Es la fuerza que permite encontrar un equilibrio unificando e incorporando diferentes trabajos dentro de la representación (BARBA, 2005).

Finalmente, Eugenio Barba (2005) manifiesta que cuando se habla de presencia escénica tenemos que tener en cuenta dos aspectos importantes en la actuación. Por un lado, los factores externos o bios-natural, la energía cotidiana que tiene el actor en el mundo real y el factor internos o bios-escénico, el mismo que hace referencia a las acciones teatrales del actor. Por lo tanto, la presencia escénica, es mecanismo genera armonía para que presencia cotidiana energía (Bios-natural) se convierta en presencia teatral (Bios-escénico). (p.35)

"La presencia escénica, es esa presencia que hace que el actor brille en el escenario y resalte logrando atrapar al público con su mirada, el bios escénico, la parte viva de la representación" (BARBA, Memorias de Teatro, 2011, pág. 58).

Por lo tanto, la presencia escénica, aporta al actor ya sea con parámetros, ejercicios o técnicas. Su propósito es dar forma a la escena teatral para que el espectador pueda comprender e identificarse con la vida en escena y con la realidad del actor. Él mismo que por medio de su partitura escénica, sus acciones físicas interiorizados y sus movimiento justificados deberá apoderarse de una técnica corporal que le permita desarrollar su presencia en el escenario y potencializar su energía para construir su verdad en escena (Piedrahita, 2016).



1.3.1 La pre-expresividad:

“Es la sustancia de la presencia escénica” (BARBA, 2005, pág.253).



Ilustración 18. EUGENIO BARBA - ODIN TEATRET (DINAMARCA) / Las grandes ciudades bajo la luna

Al haber definido lo que es y abarca la presencia escénica, podremos determinar el significado de la pre-expresividad. Cómo su nombre lo dice, es el nivel anterior de la presencia escénica o expresión que se

basa en el movimiento previo a la acción. Es un estado de alerta o de quietud previa a la representación. Es decir, es el estado neutro de concentración que el actor logra obtener antes de salir a escena (Piedrahíta, 2016). Según Barba (1986) es una presencia inmóvil y viva, un punto en donde le actor deberá generar un equilibrio y enlazar recíprocamente el pensamiento en la acción.

La pre-expresividad no busca inculcar en la parte física del actor, sino en la fuerza, el impulso y los motivos que mueven al actor y a su cuerpo al momento de interpretar o crear un personaje. Es decir, la expresividad vincula el trabajo mental con la acción para preparar y concentrar al actor previamente a su movimiento (OLMEDO, 2007).

Por lo tanto, la pre-expresividad, se encuentra relacionada con el ser interior, es la presencia que mantiene al cuerpo del actor preparado para la presentación y creación de impulsos. Es la concentración previa, la acción antes de la expresión y el movimiento. Una situación en donde el actor se encuentra preparado con toda la intención en la obra pero sin salir a escena (Piedrahíta, 2016).



1.3.1.1 El actor bailarín de Eugenio Barba

Eugenio Barba, es un director y estudioso que participó en la creación del concepto de antropología teatral.



Ilustración 19. Eugenio Barba

La misma que es el estudio del trabajo y del actor, y en el comportamiento pre-expresivo del ser humano en una representación teatral organizada (BARBA, 1992, pág. 26.)

Lógica en donde el actor es considerado como un actor-bailarín y el teatro es reflexionado como teatro-danza. Términos que permitieron ampliar la posibilidad de expresión y la interrelación de dos artes.



Para Barba (2005) El actor, es un operador de energía que debe desarrollar la capacidad de transformar su cuerpo para que al momento de actuar, realizar algún ejercicio escénico o simplemente improvisar. El cuerpo escénico, se cubra de una segunda piel, a través del entrenamiento y uso de herramientas dancísticas.



Ilustración 20. Eugenio Barba en ensayos (El Actor Bailarín)

1.3.1.2. El training actoral:

La palabra entrenamiento, significa dentro del ámbito teatral, preparar el cuerpo, la voz y las emociones de una manera consiente previo a la realización de cualquier actividad escénica. Su funcionamiento surge primeramente como un acercamiento a la disciplina para posteriormente transformarse en una introducción al ambiente teatral y terminar siendo aquella consolidación y protección de la integridad, capacidad creativa, formación y autonomía del actor en la que la personificación y la experiencia originan un entrenamiento personal, es decir, un training actoral (BARBA E. , 1990).

El training actoral, es la búsqueda de un método y un estilo que permite al actor transformar sus hábitos cotidianos en comportamientos extra-cotidianos sobre el escenario. Un camino regido por el sentido de la ética, en dónde el ejercicio no es expresión artística sino una preparación para la creatividad. Es un medio artístico e independiente, que indaga en la destreza del actor para estar presente en escena. Por lo tanto, el entrenamiento, es un sistema de prácticas corporales, vocales y emotivas, que se constituyen en experiencia teatral (Carvajal, 2007, pág. 12).

El training, es la progresión de ejercicios como parte de la investigación del actor. Un complejo de herramientas éticas y espirituales utilizadas cada vez con cada proceso creativo. Por lo tanto, un entrenamiento actoral riguroso, consciente, minucioso y detallado, es la mejor arma, que tiene un actor para asumir el hecho teatral. Un instrumento con el que podrá contar para

solucionar todos los problemas e incógnitas que se le presenten en el camino (Araque, 2009).

Uno de los principales referentes del training actoral, es el director escénico Eugenio Barba, quien a lo largo de su investigación ha desarrollado una serie de conceptos y ejercicios escénicos que han quedado grabados en los procesos evolutivos del entrenamiento actoral. Un método en dónde el actor investiga y genera una búsqueda personal entre el cuerpo, el pensamiento y la acción.

Barba (1986), define al entrenamiento como un proceso autodisciplinario, una personificación individual, una posibilidad de transformación, y un estímulo y efecto entre compañeros. Por otra parte, afirma que el entrenamiento no enseña al actor a actuar, sino lo dispone y lo prepara para la práctica sin importar cuales sean sus métodos, técnicas, referentes o accionar (p.85).

Su fundamentación, se centra en que el actor es quien construye su entrenamiento diario para fortalecer su memoria corporal, vocal y emotiva, los tres ejes que comprenden la base fundamental de la creación para la escena.

Afirma, que el entrenamiento consolida un actor con un verdadero sentido de pertenencia. Además de desarrollar elementos técnicos, principios éticos, formas de proceder, una mayor capacidad de riesgo y todo

aquello que emplea para la construcción de personajes, solución de escenas y una buena comunicación entre su cuerpo, los demás integrantes, el director, la escena y el espectador (BARBA E. , 1990, pág. 45).

El entrenamiento no busca que el actor realice las cosas perfectamente, sino le aporta los elementos necesarios para que éste pueda hacerlo con y sin condiciones adversas. Además de fortalecerlo y protegerlo de todos los terrenos de la actuación, del medio teatral y de un espectador observador y crítico que sabe a ciencia cierta cuando un actor está y no está preparado en escena (Carvajal, 2007). Según Barba (1986) La energía trabajada de un actor se refleja en escena y es el mismo espectáculo refleja su entrenamiento y preparación.

1.3.1.3 Acción corporal:

La acción corporal, es conocer a través de la acción. Como su nombre lo indica es el accionar del cuerpo. Su exponente, es la expresión corporal. Un lenguaje propio que se sirve del cuerpo como medio de manifestación. Es el empleo profundizado del cuerpo con sus gestos, actitudes y movimientos con intención de comunicarse y representar. (Rondon, 2016).

Según Romero (1999) citado en (Zurita, F., & Iniesta, J. A, 2012) el cuerpo, el movimiento y el sentimiento son los instrumentos básicos de la acción corporal, cuyo objetivo, es generar una conducta motriz expresiva, comunicativa y estética. Por otra parte, Stokoe (1994) citado en (Sánchez, Pérez & Calvo, 2013) Alegando que la acción corporal busca generar conciencia del propio esquema corporal y su sensibilización para lograr la exteriorización de ideas y sentimientos, a través de uso correcto del cuerpo.

La acción corporal, parte desde la concepción de que todo ser humano, consciente o inconscientemente se manifiesta mediante el uso y el movimiento del cuerpo (MALLARINO C. , 2008).

El movimiento, para ser abordado debe ser entendido a partir de dos concepciones. Por un lado, el hecho de que el movimiento surge desde la concepción de que el cuerpo humano está diseñado para hacerlo corporalmente dentro de su realidad individual y social. Por otra parte, el movimiento se origina desde el

impulso interior que tiene el hombre para expresarse, comunicarse, entregarse y de querer moverse (SÁNCHEZ, PÉREZ & CALVO, 2013).

En términos generales, el movimiento no puede ser considerado únicamente como un fenómeno biológico o biomecánico, sino un recurso de evolución que hace visible por medio de la acción corporal, la necesidad de manifestarse y hacerse presente (Mallarino, 2008).

El cuerpo, es la capacidad de simbolizar la realidad y traducirla a múltiples lenguajes expresivos verbales y no verbales. Una forma de manifestación en dónde el individuo emplea en su comunicación para aprender instrumentos que le permitan enriquecer su expresividad, creatividad y sensibilidad estética. Una herramienta irremplazable de expresión consigo mismo, con los demás y con el contexto que lo rodea (Sierra, 2014).

El cuerpo, es un ente mediador que le permite al hombre construir sistemas de apropiación, intervención y modificación de la realidad mediante lenguajes comunicativos entre la sociedad, y la cultura a su alrededor (Mallarino, 2008).

En la danza contemporánea, el cuerpo del bailarín, es el instrumento de creación, en donde la acción corporal se entrena en función de códigos, es decir,

movimientos y actitudes previamente establecidas. Lo cual proporciona un esquema corporal, que se exterioriza a través del movimiento o el reposo en una armoniosa organización corporal (VICENTE, UREÑA, GÓMEZ, & CARRILLO, 2010).

De igual manera, el cuerpo es la herramienta de creación para el ámbito teatral. La acción corporal, se manifiesta a partir de la acción dramática entre la interpretación y la representación de la realidad reflejada a partir de la expresión oral y corporal (RONDON, 2016).

Por lo tanto, la acción corporal, es un método formativo que permite tanto al actor como bailarín desarrollar en la práctica, una serie de competencias tales como: comunicación no verbal de expresiones, sociabilización capacidad creativa, retención de información, movimiento libre, entre otras. A través de la correcta preparación y manifestación del cuerpo por medio de un aprendizaje vivencial o experiencial (SÁNCHEZ, PÉREZ & CALVO, 2013).

Tanto para la danza como para el teatro, entrenar el instrumento requiere de un conjunto de entrenamientos que generen un equilibrio tanto en la parte física como la parte psicológica; además de prepararlo para la adaptación y resistencia del hecho teatral y dancístico.

1.3.1.4 Lucas Pablo Condró:



Ilustración 21. Lucas Pablo Condró "dictando talleres alrededor del mundo"

Coreógrafo, bailarín y estudioso de la danza contemporánea. Sus investigaciones se centran en el estudio de cómo la danza puede generar un cuerpo simétrico y asimétrico, ágil mediante ejercicios de control de peso, uso de articulaciones y el manejo de la tridimensional de las espirales como también los diferentes que modos de relacionarse, moverse y percibir el espacio.

Su técnica de trabajo, se fundamenta en la exploración y relación entre los tres ejes principales del cuerpo: cabeza, omóplatos y cadera, entendiendo cómo estos trabajan asimétricamente para crear movilidad.

1.4 Técnica Graham de la danza contemporánea:

La danza, es un momento, una acción exaltada de sentimientos completamente disciplinados que transmiten la estructura corporal del actor para la estructura del espectador (GRAHAM, 1987).

1.4.1 Vida y obra de Martha Graham:



Ilustración 22. Martha Graham

(1894-1991) Bailarina, maestra y coreógrafa Martha Graham, fue considerada una de las importantes pioneras del género de la danza-teatro. Su creación artística sobrepasó los límites del entendimiento, alcanzando la categoría del mito, lo cual la llevó a ser comparada con el artista Pablo Picasso por sus características de renovación constante y de quiebre de las estructuras cotidianas y tradicionales.

Graham, nació en Pittsburgh, Pennsylvania en Estados Unidos, el 11 de mayo de 1894. Su carrera artística comenzó en Denishawn, en donde se inició como bailarina profesional en el año 1923. Posteriormente se trasladó como solista a la ciudad de Nueva York, participando de varios espectáculos musicales de Broadway.

Al finales de 1925, ingresa a la Escuela de Música Eastman en la ciudad de Rochester, lugar que vio nacer y crecer sus propios métodos de experimentación de

movimientos corporales, que permitieron la integración y el surgimiento de la técnica que en la actualidad lleva su nombre. En 1926 crea su compañía de danza mediante su estilo personal de creación, de enseñanza y de interpretación. Hoy en día, es considerada una de las compañías más influyentes y famosas del mundo de la danza contemporánea (Deutsch, 2014).

La obra de Graham, sistematizó los procedimientos de enseñanza y aplicaciones de la actividad que junto con el género del jazz, constituyó una única y original expresión artística nativa de los estados Unidos: la danza moderna.

Su técnica se fundamentó en el desarrollo del movimiento a partir de la observación de cómo el dolor y el sufrimiento se manifiestan en el cuerpo humano (Dallal, 2001).

De sus 180 obras en total, las principales fueron: Appalachiang springs (1938), Cave of the Heart (1945), Seraphic dialogue (1955) y Maple leaf rag (1990). Mientras que su coreografía más importante y trascendente dentro del ámbito dancístico fue "Lamentation", manifestación que expresaba el sufrimiento de una mujer mediante la metáfora de una tela. Coreografía que da inicio a su método de exteriorizar el cuerpo a partir de las emociones humanas como motor del movimiento (Deutsch, 2014).

Su producción coreográfica, alcanzó varias direcciones que ampliaron sus límites de creación. Los rituales religiosos, la mitología griega, la condición de la mujer, las tragedias poéticas, la sátira y la sexualidad eran sus principales temas de representación.

1.4.2 Creación de la técnica:

Desde inicios de su carrera como bailarina, Graham, mostró un peculiar interés por descubrir una forma de enseñanza y un estilo de interpretación con paradigmas nuevos y originales para el hecho dancístico. Constituyendo, uno de los más grandes logros evidentes en la historia del arte contemporáneo.

Su metodología, se centró en la detección de un punto interior del cuerpo, como fuente creador del impulso del movimiento, así como también un sistema de automanipulación de los movimientos al danzar.

Garham incorporó un conjunto de actitudes, rutinas y procedimientos de otras corrientes y manifestaciones artísticas. De esta manera, rompió con todas las rutinas, experiencias, ejercicios, poses y procedimientos de aprendizaje y expresión heredados de la danza clásica (Dallal, 2001).

Según las temáticas y sentidos expresados en escena, se puede determinar tres grandes grupos que engloban las coreografías de Martha Graham. En primer lugar encontramos la etapa de los "solos", obras caracterizadas por una fuerte carga expresiva y la introspección. En segundo lugar, las danzas de las mujeres, creaciones temáticas y complejas llenas de

pasiones y sentimientos humanos basados en la historia griega y como tercer punto, una variación de temas en donde la inspiración surge de problemáticas sociales tales como la realidad americana, la migración y la discriminación de minorías, entre otras. Para Graham, la visualización del hombre confrontando su entorno, es el objetivo principal de su labor escénico (Deutsch, 2014).

En conclusión, la técnica de Graham o contraction-release aportó a la danza contemporánea como un método de creación a través de movimientos curvos y ensimismados del torso influenciado por los sentimientos más profundos del abanico de emociones humanas como el amor, el dolor, la frustración, el odio, la amargura, el miedo, etc. Según Garham (1987) el movimiento originado por un sentimiento expresa una parte esencial e ineludible del ser humano, contrario a las normas rígidas de la danza clásica que tratan de ocultar el esfuerzo. Mientras que para la técnica Graham, es hacer visible lo invisible una representación transmitida con un solo gesto (Rodríguez, 2012).

1.4.3 Ejercicios de la técnica:

Martha Graham, dentro de su método de creación, definió una serie de ejercicios que le permitirá al actor ingresar a su interior mediante la acción física.

La técnica, se encuentra basada en los principales funcionamientos y principios del cuerpo humano, la contracción y la relajación. El método Graham se encarga en liberar las emociones mediante contracciones pélvicas y abdominales, la relajación al inspirar, los espasmos de los músculos, los estiramientos y tirones.

Por lo tanto, el punto más referencial del método, se sitúa en el acto de la respiración. Conceptualizándola como aquel proceso fisiológico y el motor que a funcionar la parte central del cuerpo: Tórax y abdomen, es considerada como la fuente de energía y conexión de entre dos fuerzas instauradoras de vida: El sexo y la respiración (Dallal, 2001).

En consecuencia, el cuerpo del bailarín, se expresa haciendo visible todos los gestos y sentimientos provenientes del funcionamiento de estas regiones energéticas y corporales.

La técnica Graham, se encuentra fundamentada en los siguientes principios teóricos, por lo que su aplicación, investigación y desarrollo son imprescindibles en cualquier estilo de danza contemporánea:

- **La contracción y relajación:** Es el uso de la articulación conjunta de la pelvis y de la espalda con concentración y descarga de energía, produce un motor de enorme potencia. La contracción (exhalación) y relajación (inhalación) es el acto natural de oposición entre dos fuerzas opuestas y complementarias que caracterizan el proceso de la respiración. El torso, funciona como el eje central en la expresión de las emociones. Las contracciones se inician en la pelvis y los brazos, manos y piernas son utilizados para crear imágenes y poder trasladarse en el espacio.



Ilustración 23. Bailarinas de la técnica Graham ejecutando la extensión y contracción

El proceso de exhalación ocasiona que la espina dorsal genere una curva cóncava que impulsa la pelvis hacia delante. Además de establecer un circuito vital entre el muslo y la pelvis. Esta reacción puede producir una máxima elevación del torso y una fuerza centrífuga. Mientras que la inhalación se transforma en un volumen y en un momento de relajación, en donde el cuerpo no pierde su dominio gracias al trabajo de la zona abdominal. Un equilibrio entre la posición y los centros energéticos.

La unión de estas dos fuerzas producen el impulso motor que le permiten al bailarín realizar una serie de movimientos tales como: girar, sostenerse o detener una posición, levantarse del piso o elevarse en la ejecución de un salto.

Las contracciones al estilo Graham siempre se inician en la pelvis en la exhalación. Por lo que el movimiento navega por toda la espina dorsal desde la pelvis hasta el cuello y la cabeza. El espacio de las vértebras se alarga entorno que el cuello, cabeza y hombros permanecen alineados con la columna vertebral y son el resultado orgánico de la contracción iniciada en la pelvis (Fillomarina, 2002; RICO, 2015)

Desde una mirada externa, las contracciones generan la impresión de que el bailarín se está encorvando o doblando hacia sí mismo. No obstante, el ejercicio no abarca un movimiento y una dificultad simple.

- **Principio de la espiral:** Es el movimiento de las ingles y de los músculos dorsales escapulares, los mismos que están encargados del equilibrio del cuerpo.

- **La sistematización del uso de fuerzas opuestas:** Es la capacidad de mantener el cuerpo en posiciones fuera del eje de equilibrio natural para prolongar el tiempo de suspensión de los movimientos.

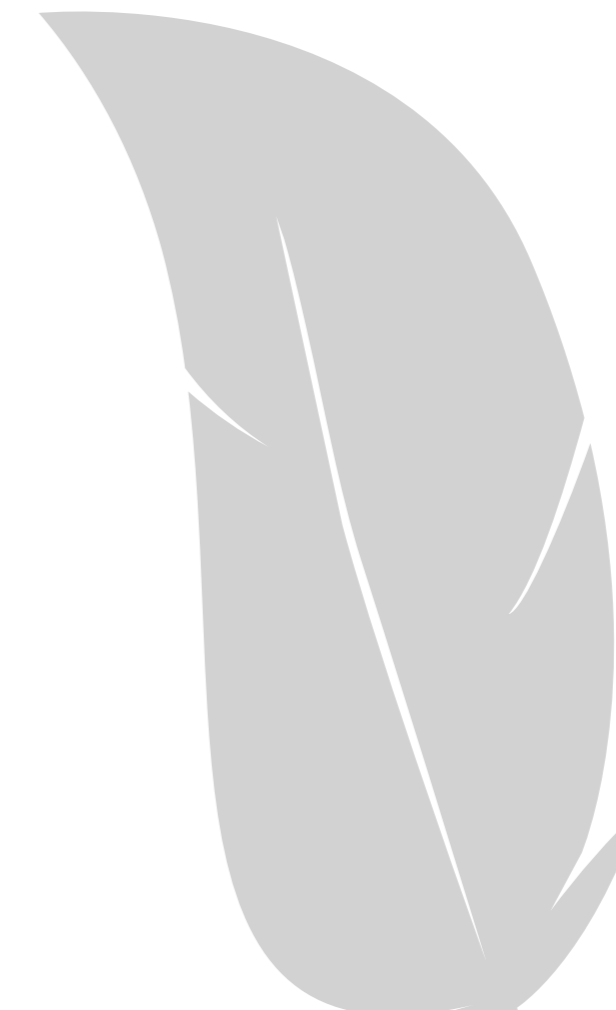
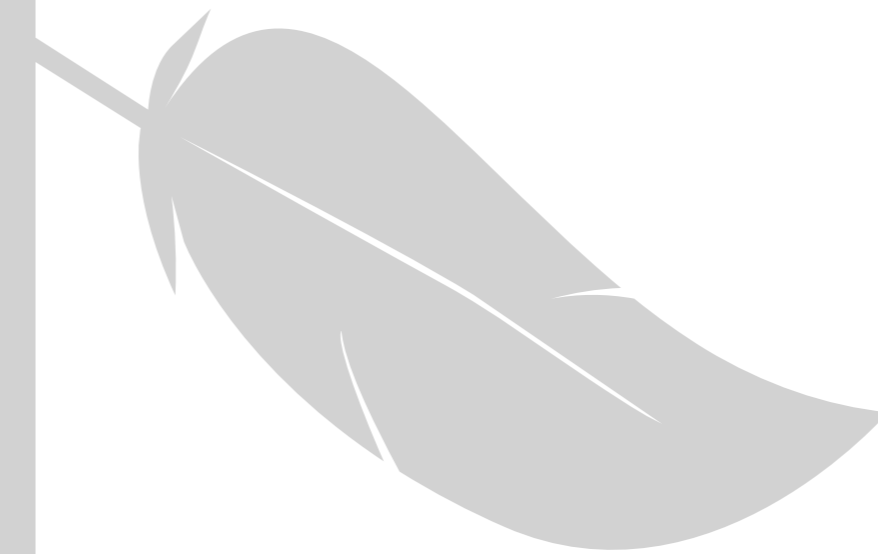
- **El uso del piso como nivel de acción dramática:** Es la constante permanencia, importancia y trabajo desde el suelo. Ya que los movimientos por ley natural ya se enraízan o caen o se suspenden desde él.

Los ejercicios de la técnica Garham, van desde el pie estirado desde el talón hasta un cuerpo enroscado sobre sí mismo. Todo movimiento, espiral, cambio de dirección y saltos parten desde el centro de energía ubicado en la zona pélvica. Proporcionando de tal manera, un fundamento físico y técnico para un desarrollo correcto del sistema óseo y del sistema muscular del cuerpo del bailarín.

La calidad de movimiento, se determina mediante el uso de contrapuntos en la expansión. Tanto los brazos como las piernas rompen claramente normativas y reglas clásicas, ya que el movimiento Graham le permite al bailarín flexionar sus codos, rodillas y pies generando ángulos claros en un cuerpo libre (SÁNCHEZ & SAUCEDA, 2015).

En conclusión, Graham concentró su teoría del movimiento en el torso como fuente de vida, como motor de creación; a los brazos y piernas como manipulaciones y traslado; a la cabeza para la toma de decisiones como querellas y finalmente al corazón y pulmón como el aire que da vida y crea la emoción (Flomarino, 2002).

Un lenguaje codificado que expresa el abanico de las emociones humanas, aportando al bailarín una estructura de conocimientos y dominios técnicos y absolutos de los sistemas formales de movimiento. Según Graham (1987) El bailarín debe educar y entrenar su cuerpo con voluntad para obtener fuerza, flexibilidad, coordinación, equilibrio, elevación y velocidad en escena.



CAPÍTULO 2

Creación Artística



A MANERA DE INTRODUCCIÓN

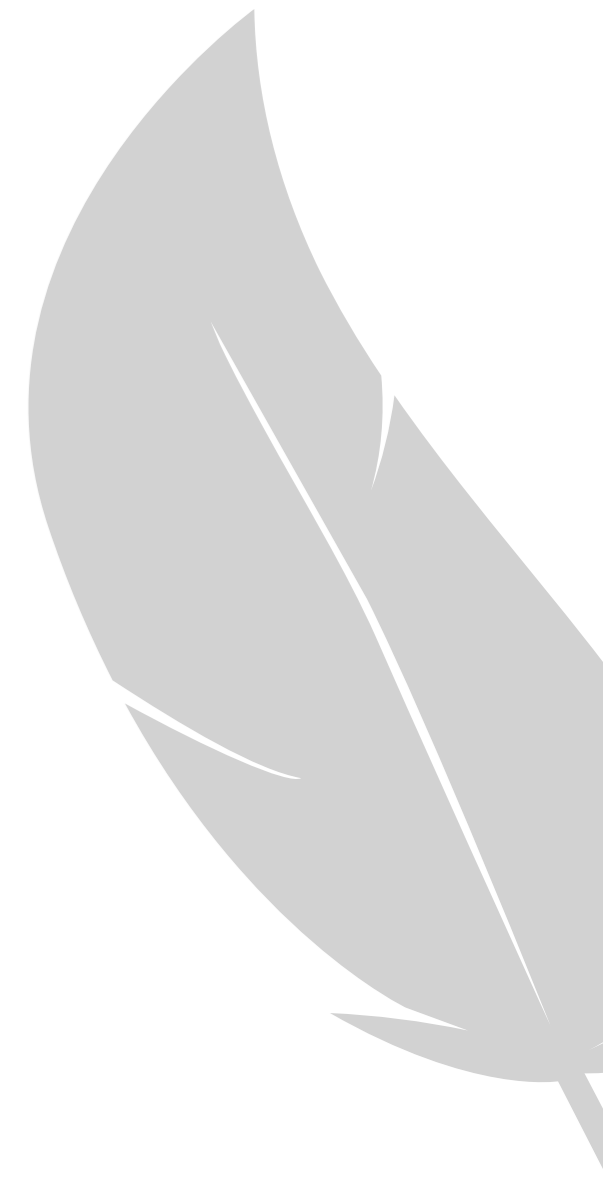
Este capítulo corresponde al desarrollo de todo el proceso creativo y puesta en escena de la obra teatral, llamada "EVA".

De inicio se manifestará la interpretación los datos obtenidos en la fase de investigación de campo, a fin de indagar como la técnica Graham puede aportar al entrenamiento teatral.

Posteriormente se analizará la conceptualización teórica de la obra, la creación dramática textual, como también el análisis estético, en donde se tomará como fundamento la psicología del color y sus principales características.

Para finalizar, se reflejarán todos los soportes creativos del montaje escénico como también sus respectivos procesos y procedimientos de creación.

1 Del sentimiento al movimiento



Análisis del trabajo de campo

Esta investigación artística, nace a raíz de una experiencia personal con la danza contemporánea. La interrogante, surgió al contraponerse dentro de mis procesos creativos teatrales, mi formación dancística. Por lo tanto, el objetivo fue responder al enigma de ¿Por qué el cuerpo es diferente? cuando se baila y cuando actúa, si tanto el teatro como la danza utilizan al cuerpo como instrumento de expresión.

Luego de conocer algunos referentes teóricos y datos generales de la danza contemporánea, se procedió a desarrollar un trabajo de campo, el cual consistió en realizar entrevistas a bailarines locales profesionales y contemporáneos con experiencias o conocimientos dentro del ámbito teatral; además del profundo análisis y registros de información visual sobre el tema.

Del proceso, se obtuvo como consecuencia una serie de temáticas artísticas e información teórica fundamental que permitió la construcción dramática de la obra teatral denominada "Eva". Mediante las capacidades creativas que oferta el entrenamiento físico la técnica Graham, en donde, las secuencias de ejercicios dancísticos y principios del método, fueron

transformados en acciones teatrales que narran la vida pasada del personaje principal.

A partir de la investigación realizada, acerca de la técnica Graham, se pudo responder a las siguientes preguntas: ¿cómo ser orgánico en el teatro? ¿Cómo trabajar mediante motivaciones internas? Concluyendo de que mediante el movimiento estratégico de diferentes partes del cuerpo (Técnica Graham) el actor podrá desarrollar, una infinidad de beneficios y capacidades sobre su presencia escénica e interpretación sobre el escenario.

2. EL MOVIMIENTO QUE JAMÁS DESCANSA

Conceptualización de la obra

Este proyecto de creación escénica, mediante un profundo estudio y análisis de la técnica Graham, plantea un monólogo escénico que busca mostrar como el entrenamiento físico y dancístico aporta al teatro, con la finalidad de mostrar en escena, un cuerpo vivo y presente que buscará cautivar al espectador; originando en él la sensación de trasladarse hacia el mundo del recuerdo sin moverse de su asiento y través de la interpretación del actor.

Esta propuesta, buscará indagar cómo el entrenamiento actoral, puede ser utilizado como mecanismo de creación de imágenes poéticas y formas tridimensionales que reflejan los principios y métodos de la técnica Graham en escena. Estableciendo que el proceso escénico, girará en torno a la estética del blanco y negro.

Un montaje, que por medio de movimientos dancísticos y un cuerpo presente, integrado a soportes creativos y artísticos, llevarán al espectador a confrontar la pérdida de un ser querido; llegando a la conclusión de que el camino a la resignación, es inevitable, pero que no significa el olvido.

3. LOS COLORES OPUESTOS DEL CORAZÓN

Una propuesta estética

Según Martha Graham (1987) el dolor es el sentimiento más puro de creación de movimiento.

Cuando un ser querido muere, el dolor y la pérdida que experimenta el cuerpo son resultado de un proceso normal de reacción de la mente, los sentimientos y la emoción de una persona ante el acto. A partir de la información obtenida dentro la investigación de campo y la temática teatral, se identificó al recurso del simbolismo del blanco y negro como el hilo conductor del relato de la historia del personaje.

La obra "EVA", es una recopilación de confesiones en las cuáles se evidencia la vida del personaje principal, Renata, quien exterioriza por medio de sus movimientos, el dolor de haber perdido a su abuela, Eva, en el transcurso de su adolescencia; recordándola cada vez que la vida la ponen en apuros.

Lo que se pretende con esta obra teatral, es mostrar como la muerte de una persona importante puede afectar la vida y cómo con el paso del tiempo, el dolor, se convierte en resignación; en dónde el recuerdo, es el

único recurso que permite que el sentimiento siga vivo. Por lo que, el cuerpo del actor al haber trabajado con el entrenamiento de la técnica de Martha Graham, puede expresar de una manera diferente y más evidente este sentir.

Por lo tanto, se ha plateado para esta propuesta de creación teatral, una estética del blanco, negro y rojo. Según la RAE (2008) el término estética, hace referencia al conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan y dan vida a un determinado autor, artista u obra, con la finalidad de generar emociones y experiencias en el espectador (DRAE, 2008).



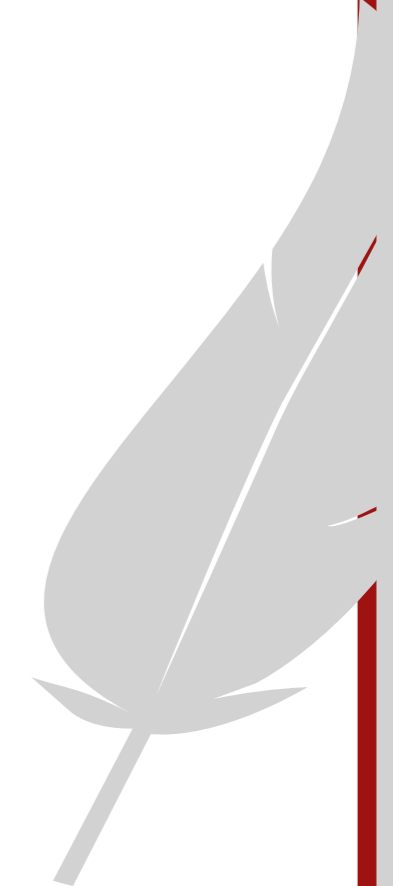
3.1 El estilo del blanco y negro a escena

El color, dentro del mundo de las artes contemporáneas, se ha convertido en un medio para transmitir las sensaciones que el artista experimenta al momento de crear.

Según Goethe (1832) el ser humano, sufre determinadas modificaciones fisiológicas y psicológicas ante la exposición de un determinado color.

Los colores, activan psicológicamente, respuestas emocionales específicas, mediante las impresiones y sentimientos como la clama, plenitud, alegría, opresión, violencia etc. Que un determinado ambiente emana mediante el color que expresa (FLORES, 2013).

Dentro de las artes escénicas, el color, es un elemento de suma importancia, ya que en escena abarca numerosos lenguajes y temáticas que transmiten mensajes al espectador. Un color, es sensorial y subjetivo, por lo que siempre estará ligado a una emoción. Un lenguaje gráfico, en dónde sus percepciones se basan en significados y funciones, tanto de la obra artística como de su creador. Sus concepciones, abarcarán y definirá todos los soportes creativos; además desarrollar respuestas activas, vivaces, animadas e intensas en el espectador.



3.1.1 El blanco y negro

Definición

El color, puede estimular o deprimir una emoción. Es decir, con sus matices o significados, puede originar actitudes activas o pasivas como la alegría o la tristeza.

Por otra parte, los colores blanco y negro son dos colores opuestos. El uno abarca la suma de todos los colores, mientras que el otro la ausencia. Sin embargo, juntos pueden comunicar ideas y sensaciones como resultado de los simbolismos que juntos pueden acarear (MONTESINOS, 2015).

El blanco y negro, desde el inicio de los tiempos, estuvieron presentes en la historia del arte. Con el surgimiento de la fotografía, el cine y la televisión; las primeras imágenes fueron en blanco y negro. Sus conceptualizaciones, son utilizadas en el mundo de las artes por varios artistas de la actualidad, en dónde, el blanco y negro son considerados como una forma de creación única que comprende una verdad abstracta y muestra una esencia más verídica al remover el brillo superficial del color (HELLER, 2004).

El color blanco dentro de la psicología del color, es el que mayor sensibilidad posee frente a la luz. Simboliza lo absoluto, la unidad y la inocencia. Por otra parte,

significa paz o rendición. Los cuerpos blancos ofrecen la idea de pureza y modestia. Mientras que el color negro, simboliza el error y representa el mal. Significa la, la ausencia, el dolor. Es la muerte, la falta de color y luz (FLORES, 2013).

No obstante, para este proceso creativo de montaje, se utilizó al blanco y negro como un simbolismo del mundo del recuerdo, como cuando una persona sueña o recuerda sus imágenes son a blanco y negro.

Según Walter (1917) el recuerdo, es la capacidad que tiene el ser humano de volver al pasado para tomar una fotografía mental, un *Jetztzeit* para traerlo al presente.

Un recuerdo, es el proceso que el cerebro realiza mediante la retención de información, gracias a la memoria. La habilidad de recordar, es introducirse en el mundo del pasado para traer a nuestra mente imágenes sabores, olores sentimientos o emociones con el único objetivo de revivir y sentir lo pasado (COSIER, 2015).

3.1.2 La estética del blanco y negro

Tratamiento del blanco y negro en la puesta en escena:

La estética de blanco y negro, es una categoría que busca generar una temática a partir de los conceptos, características y estímulos de las lecturas que ofrece la unión de los colores blanco y negro en escena. En otras palabras, un modo de hacer que se argumenta en utilizar como soporte creativo los diferentes códigos visuales del blanco y negro para asemejarse al mundo de recuerdo. Una parte fundamental de la puesta en escena, ya que su trama se desarrolla a partir del sentimiento del dolor que el protagonista genera al recordar.

Por lo tanto, la estética del recuerdo, hace referencia al tratamiento estético de soportes creativos con nociones, texturas y matices en blanco y negro, semejantes a las de un recuerdo enterrado en el pasado.

La estética del blanco y negro, caracterizará a la escena mediante una imagen oscura y olvidada, representado así la soledad y dolor que una persona engloba al momento de perder a un ser querido. Dentro de proceso creativo, el color blanco significara pureza, inocencia, mientras que el color negro, la muerte, dolor, ausencia y desesperación con matices rojos que significarán las circunstancias crudas que el personaje debe afrontar.

En consecuencia, todos los aspectos creativos que conforman la puesta en escena desde la actuación, texto dramático y dirección, buscará generar las concepciones de un recuerdo en blanco y negro. Vinculados a los soportes creativos como personaje, espacio escénico, vestuario, escenografía, maquillaje, utilería, iluminación y efectos sonoros. Los cuales presentarán un tratamiento estético con una paleta de colores opacos, fríos, pálidos, y oscuros que buscarán evidenciar en escena, el dolor, la tristeza, la soledad y la desesperación de perder a una persona importante en la vida. Un ambiente antiguo y solitario que reflejan el mundo de personaje. Desarrollando de esta manera el conflicto del personaje, querer la resignación de la muerte al recordar. Razón por la cual, sus recuerdos, cuenta su historia.

Dando como resultado, un montaje teatral integrado, en dónde tanto la estética del blanco y negro como la técnica de Graham de la danza contemporánea, aportarán a la práctica teatral como un recurso escenográfico y un medio de entrenamiento para que el actor puede interpretar sobre escena, el sentimiento del dolor por medio de sus movimientos. Además de desarrollar un cuerpo vivo y presente que cautive al espectador y lo lleve a identificarse con el tema a tratar.



Ilustración 24. Texturas aplicadas al diseño espacial de la estética del blanco y negro



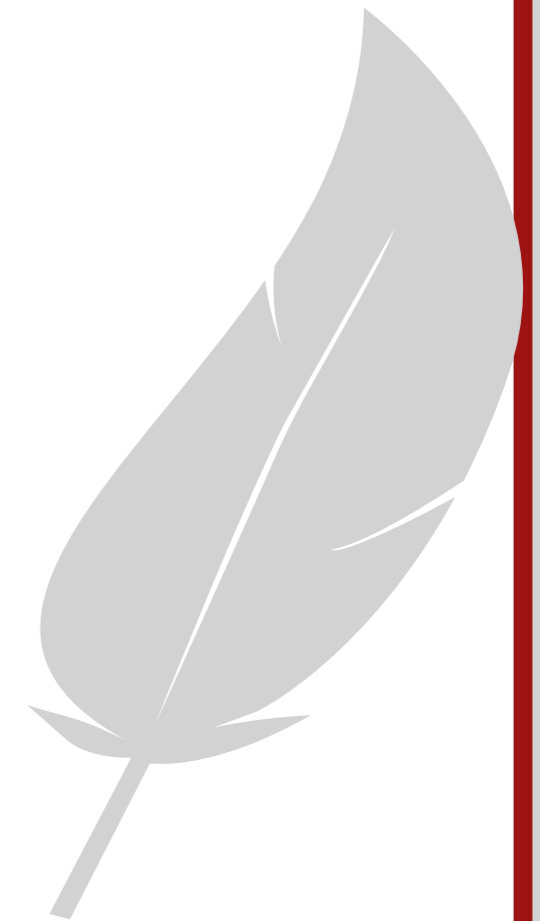
Ilustración 25. Paleta de colores de la estética del blanco y negro

3.1.3 Intención estética y nivel emocionales de operación

Esta obra escénica, tiene como objetivo, transmitir mediante imágenes simbólicas y un actor preparado (técnica Graham) la realidad emocional que una persona puede vivir cuando pierde a un ser querido.

Eva, a partir del tratamiento estético del blanco y negro, tratará operar dentro de los niveles emocionales del dolor, tristeza, angustia y desesperación. Su intención, es tratar de generar un ambiente de nostalgia y soledad, cuya finalidad es que el espectador se conmocione y se identifique por medio del recuerdo, la trama y la interpretación viva, energética y presente del actor.

Las temáticas se encuentran encerradas dentro un contexto metafórico, nostálgico y deprimido, en donde mediante el uso del recuerdo como recurso creativo se podrá manifestar y poner en evidencia nociones emocionales que identifican al espectador con la obra.



4. EL MUNDO DEL DOLOR

Proceso creativo y puesta en escena

La puesta en escena es aquel proceso de vinculación de los soportes creativos (escenografía, vestuario, iluminación, etc.) con el guion, la actuación y la dirección. Mecanismos que dan como resultado un montaje escénico con determinadas características y particularidades estéticas de creación.

La puesta en escena del montaje de “Eva”, consistió en un proceso de creación personal y de conjunta creación entre el director artístico Andrés Rigoberto Ordoñez y la actriz Lisseth Román entre febrero y junio del 2018.

Las actividades del procedimiento se detallan a continuación.



4.1 Un entrenamiento previo

El proceso, inició tomando las características y principios físicos de la técnica de la danza contemporánea Graham como también de otras ramas artísticas tales como el ballet clásico y el yoga. El pronóstico de este entrenamiento previo, fue insertar nuevamente la actriz dentro de las concepciones, posturas y ejercicios físicos de las prácticas dancísticas y teatrales. Además de preparar su cuerpo para dichas acciones.

La primera parte del proceso, fue dirigida por Ximena Parra, bailarina y coreógrafa profesional de la ciudad de Cuenca, quien por motivos ajenos a su persona tuvo que abandonar el proyecto.

Posteriormente, la dirección teatral fue tomada por el bailarín y director escénico Andrés Rigoberto Ordoñez, quien ha dirigido y actuado en varias obras tanto de danza, teatro y danza-teatro.

Se entregará un informe sobre la dirección teatral por parte de Andrés Rigoberto Ordoñez que se adjuntará al final del trabajo.

4.2 Un dolor convertido en palabras

Creación Dramatúrgica

La dramaturgia, es el arte de transformar una idea en palabra y acción. El texto dramatúrgico de la obra denominada “Eva”, fue escrito por la actriz Lisseth Román y director Andrés Rigoberto Ordoñez como resultado de un proceso creativo.

Su estructura dramática, se encuentra basada en una historia personal de la actriz. Dentro del proceso creativo se amplió las referencias de investigación y análisis de documentales y videos como también de información bibliográfica. Con la finalidad de entender cómo el movimiento a partir de la utilización técnica Graham, puede evidenciar en escena sentimientos de pérdida mediante un cuerpo presente.

Por lo tanto, la obra teatral “Eva”, es un texto contemporáneo que busca por medio de acciones físicas de la técnica Graham, reflejar mediante imágenes simbólicas, la vida de una mujer que perdió a su ser más importante y a pesar de su resignación, el recuerdo sigue presente.

El objetivo del montaje no es mostrar el género de la danza-teatro sino más bien cómo los ejercicios dancísticos generan un cuerpo más presente sobre escena para que la interpretación del actor no muestre un trastorno psicológico provocado por la muerte, sino una historia contada por medio del recuerdo y la identificación de la pérdida de un ser querido. Respondiendo así a la problemática planteada al inicio de este proyecto.

4.2.1 Análisis de la estructura dramática

“Eva”, es un texto contemporáneo que se encuentra dentro del género dramático al evidenciar temáticas como la angustia, el dolor, el recuerdo y la muerte sobre escena. Sus acciones serán contadas por el uso del cuerpo como soporte creativo.

La obra teatral se encuentra basado en las teorías de Martha Graham y la técnica Graham, Pina Bausch y la danza-teatro y el actor-bailarín de Eugenio Barba. Se encuentra conformada por tres escenas desarrolladas por un mismo personaje. Por lo tanto, el conflicto no se establece por medio de la situación, sino se encuentra en el personaje: El dolor que conlleva recordar y dejar ir a una persona amada.

No obstante, el texto presenta una elaboración dramática semejante a la estructura clásica planteada por Aristóteles, es decir, un inicio, un clímax y un final.



4.2.2 Características de la obra

- **Tipo de evento:** Obra teatral
- **Género:** Drama
- **Nombre:** "EVA"
- **Tiempo de duración:** 40 minutos
- **Tratamiento temporal:**

La obra se sitúa en la noche, y madrugada en el lapso de despertar o no de un sueño en donde la mente juega a recordar.

- **Tratamiento espacial:**

Ecuador 2017- taller de costura de Eva heredado a Renata

La obra se desarrolla en el cuarto de costura de Eva, en donde ella realizaba todo tipo de vestuarios para su nieta, Renata. Al desarrollarse la obra en este espacio se pretende que el espectador conozca un poco más sobre Eva y a lo que se dedicaba.

- **Temática:**

El recuerdo y la aceptación de una muerte así como la maduración psicológica del protagonista.

- **Estilo:**

La obra maneja un estilo diferente, se habla de "EVA" en tiempo presente, pero se evidencia la falta de ella, dejando en el espectador la sensación de que la muerte no es el final, pero el olvido sí.

El montaje maneja un lenguaje cotidiano dentro de la dramaturgia mostrando el sentir real de una nieta que ha perdido a su abuela.

- **Sinopsis de la obra:**

2017, Cuenca. A pocos días de su boda, Renata empieza a sentir una fuerte melancolía por la ausencia y el duro recuerdo de haber perdido a su abuela EVA. Durante un sueño profundo empieza a buscarla para preguntarle ingenuamente por qué se fue.

- **Estructura dramática:**

"EVA" es un montaje teatral que consta de la estructura de tres actos de Aristóteles conformada después de cada escena con transiciones que cambian el ritmo de la obra.

Acción Inicial: En la parte inicial de la obra "Eva" se presenta al personaje principal Renata quien entra de una manera delicada a escena con una caminata cotidiana y la mirada hacia un punto fijo en el suelo, haciendo referencia a un estado de conciencia e inconciencia, ese momento en el que el cuerpo y la mente despiertan del sueño.

En el espacio existe un solamente, un maniquí de sastre el cual viste una falda voluminosa de color blanco con tul negro, al lado posterior derecho en perspectiva del público.

En el nudo de la historia, Renata esta siempre en búsqueda de Eva, la busca en cada pluma que encuentra pues desde que ella no está, las plumas han sido una señal de que Eva siempre está a su lado.

Dentro de las acciones tomadas como secundarias, que se desarrollan dentro de la obra, están las confesiones, estas pequeñas anécdotas de la infancia de Renata que ayudan a reconocer el momento de la resignación y maduración del personaje.

Transición 1: Se pretende mostrar una ruptura del orden normal del personaje, un ser sin sentimientos, con una voz robótica, mecánica y una corporalidad en crescendo, movimientos casi imperceptibles que poco a poco aumentan y llevan a una explosión energética y corporal del inerte pete. Se pronuncia la palabra confesiones, y en un pequeño intento de escapar se revelan las fechas importantes para el desarrollo de la siguiente escena.

Escena 1: Después de una búsqueda incesante de Eva y la decepción de no encontrarla en persona, Renata encuentra un sustituto, en este caso toma al maniquí y lo nombra como su abuela, desde ese entonces empieza la presentación de la protagonista, ¿quién fue?, su comportamiento, y como influyó en la vida del personaje principal.

Se relata una corta anécdota que los personajes vivieron en el pasado. Este texto es mucho más natural y fuera de personaje rompiendo la cuarta pared, e involucrando al público.

La actriz regresa al personaje, pero esta vez tiene un aire de inocencia y culpa evidenciada en su tono de voz. Renata sentada en una silla blanca lista para pronunciar su primera confesión.

Confesión numero 1: Los textos de esta escena, complementados con acciones corporales, relatan un robo inocente de unos dulces por parte de una niña, pero en desesperación por que Eva no reaccione mal, regresa a la silla cambiando de comportamiento, una actitud despreocupada y arrogante, como de una adolescente sin reglas. Al sentir la desaprobación total de Eva se acerca a ella con arrepentimiento y una mirada de lástima. Esta vez está sentada a su lado, en la misma silla blanca, no se atreve a hablarle o siquiera verla a los ojos, rompe nuevamente la cuarta pared y sosteniendo la mirada confiesa que la historia no fue así realmente.

Se aleja del proscenio arrastrando la silla hacia el centro del escenario, y surge un cambio drástico, la corporalidad se ve transgredida, acompañada de un sonido provocado vocalmente, esta vez el texto tiene

un tono sensual, casi sexual en donde el personaje principal rompe la cuarta pared y mira al público sin temor, en esta fase final de la escena se ve una Renata más madura, de una edad más alta, alguien que a pesar de haber crecido busca a Eva para que le ayude en sus problemas. Sale de escena.

Transición número 2: Se escucha a Renata llamando a Eva en susurro, esta como escondiéndose del público, en esta escena se revela la enfermedad por la cual Eva falleció y se construye una especie de tejido dentro del escenario con un hilo rojo, que representa las ramificaciones que la enfermedad del cáncer irradia en el cuerpo de Eva.

Escena 2: Cuando Renata descubre un ovillo de hilo que cae de la parte posterior del maniquí (Eva), empieza a indagar sobre la procedencia del mismo, lo analiza y con movimientos dancísticos y desplazamientos, empieza a tejer una especie de tela de araña con un punto de fuga en la parte posterior derecha, formando triángulos en toda dirección. En esta escena se presenta el clímax de la obra, en donde Renata reclama a Eva por su ausencia, pero termina teniendo conciencia de que ya no está en cuerpo presente pero que siempre será parte de ella llegando a la resignación, pero no al olvido.

Confesión número 2: Esta confesión es corta pero tal vez la más importante de la obra, pues relata la verdad de Eva, su muerte, Renata vuelve a romper la cuarta pared entregando el sobrante del hilo rojo, haciendo referencia que la enfermedad no solo afecta al enfermo, sino a todos los que están a su alrededor. Renata le pregunta a Eva si sabe quién es “la otra” aquella que murió un 29 de diciembre del 2002 después de un silencio, decide responder ella mismo, señalando la ausencia de Eva.

Transición número 3: Se muestra la resignación y el dolor de Renata al recordar la muerte de uno de los seres que más amó, con movimientos dancísticos fuertes y desplazamiento bruscos rompe el hilo rojo tejido en el escenario, se observa como cada movimiento exterioriza el dolor presente en el cuerpo de Renata, la cual se desborda dejando a Renata abrazada del maniquí.

Escena número 3 (final): Esta escena es carente de texto, es la parte en donde el cuerpo en su máxima expresión tiene un lenguaje propio, y no necesita de la palabra hablada, en esta escena se evidencia a Renata agradecida por todo el aprendizaje y los recuerdos que dejó Eva, toma su falda y se la coloca como una metáfora de que siempre estará en su corazón, mientras se desprende de su vestido blanco como alegoría de maduración personal llegando al desnudo de la parte superior de su cuerpo.

4.2.3 Un movimiento que siente

Creación del personaje

Dentro del proceso de creación del personaje, surgieron dos grandes interrogantes. La primera cómo sería el personaje y si sería uno cómico o dramático, joven, viejo o niño o tal vez alguien neutro. Lo que si iba quedando claro era la historia sería un tributo a una persona que marcó la vida de la actriz.

La segunda ¿cómo a través de una historia personal y confesiones verdaderas se pueden crear un personaje? Pregunta que se fue respondiendo poco a poco y dentro del proceso de investigación de la puesta en escena, pues al fijar movimientos a raíz de la improvisación se puede dar una característica fundamental para el personaje.

Lo que se ha realizado para la creación del personaje, fue contar pequeñas historias de la vida infantil de la actriz. Las mismas que fueron la principal guía de la obra y sirvieron para darle cierta característica al personaje, la manera de decir los textos y el porqué. Además de la historia que ocurre antes para que estas confesiones salgan a la luz.

La obra teatral consta de 3 confesiones principales y estas dentro de la obra, son modificadas por el personaje al hacerla recordar la idea de este ser de protección que existió pero ya no está.

4.2.3.1 Personaje principal

Renata: Mujer de 28 años de edad, comprometida y a pocos meses de casarse, sabe de costura por las enseñanzas de su abuela, mas no es profesional en el ámbito de la moda. Se encuentra con estrés pre matrimonial y en su desesperación busca la ayuda en el recuerdo de su abuela.

Conflicto: El personaje desarrolla un conflicto interno de no superar la muerte de su abuela Eva, lo cual genera que la busque constantemente en objetos que la hace recordar como la máquina de coser, las telas, los hilos, pero sobre todo las plumas blancas. Ella siente que aún necesita de la protección que Eva le brindaba cuando era pequeña, pero ahora al verse sola y sin ese apoyo incondicional; busca la manera de mantenerla viva en su mente agarrándose del recuerdo para superar sus problemas.

4.2.3.1.1 Dimensiones del personaje

Renata, el personaje principal de la obra Eva, presenta las siguientes dimensiones:

Dimensión Física: Renata, es una mujer de aproximadamente 28 años de edad, de raza mestiza, de estatura de 1.75m y de contextura no muy delgada. Sus ojos son de color cafés oscuros, tés trigueña, de cabello largo rizado y negro.

Es una mujer un poco confundida, amable y delicada, su vestimenta es un vestido blanco básico. Cada acción que tiene es un respirar, pero hay veces donde se deja llevar por su cuerpo y presenta una exaltación, más no en su tono de voz, es alguien sentimental, sensible y cariñosa.

Dimensión Social: Mujer ecuatoriana, de religión católica tiene un título universitario en diseño de modas, comprometida y enamorada. Renata es de clase social media.

En el desarrollo de la obra se encuentra sola dentro del cuarto de costura heredado de su abuela, tiene un prometido que la ama, pero ella siente que no es suficiente, por lo que constantemente extraña a su abuela, quien estuvo con ella en las buenas y en las malas, y aunque siente que estará con ella el día de su boda, se reprocha su muerte a cada instante.

Dimensión Psicológica: Renata es una mujer soñadora, enamorada y sentimental, que busca de alguna forma que el recuerdo de su abuela viva para siempre, tiene un gran atractivo por la costura, pero lo hace únicamente por gusto, más que por profesión. Es un poco perfeccionista y se reprocha mucho por no hacer las cosas como piensa que lo hacía su abuela.



Dimensión física y psicología

Edad	28
Aspecto Físico	Desorientada soñadora, alta y vestida de blanco, cabello largo rizado y negro, descalza.
Sexo	Mujer
Nacionalidad	Ecuatoriana
Nombre	Renata
Temperamento	Melancólico
Objetivo	Que todos recuerden a Eva
Meta	Ser feliz
Motivación	Su compromiso
Conflictos internos	Recordar que Eva ya no está a su lado en persona
Religión	Católica
Enfermedades	X
t	
Estado Civil	Comprometida
Ámbito Familiar	La segunda de 3ra de 4 hijos, vivió con su abuela en su infancia y adolescencia..
Ámbito Profesional	Costurera
Nivel de educación	Secundario.
Conflictos externos	El recuerdo de su abuela y la prematura muerte de la misma hacen que sea una persona segura pero dependiente de Eva.
Ambiente donde se desarrolla	Cuarto de costura de Eva.
Cuadro de relaciones	Tiene muchos amigos y es muy querida dentro de su familia, siempre intenta estar bien con todos. Socialmente, no tiene muchos enemigos, casi nada, y siempre hace lo que le dicta su corazón.

Ilustración 26. Muestra de ejercicios de la técnica Graham



4.2.4 Metodología Graham para un training actoral

Para la puesta en escena de la obra "Eva", se desarrolló un entrenamiento basado en las características principales que la tenía Graham oferta para la creación del personaje.

La metodología que presenta Martha Graham, tiene ciertos puntos principales como: la utilización completa del torso, movimiento de extensión y contracción, las creaciones de espirales con el cuerpo y la importancia del movimiento desde la cadera.

4.2.4.1 Entrenamiento actoral

Un actor dentro de escena, es y deberá mostrar el resultado de su entrenamiento físico y psicológico. Por estas razones, el objetivo principal de este trabajo de investigación, es evidenciar como la técnica Graham puede aportar al entrenamiento actoral.

Conjuntamente, con ejercicios de dirección teatral que se han adquirido en 4 años universitarios de la carrera de Arte Teatral, la percepción del espacio y la importancia del espectador, se ha logrado una obra que engloba un trabajo tanto actoral como dancístico.

Entrenamiento físico: El entrenamiento físico, estuvo basado en los principales ejes, que la técnica Graham de la danza contemporánea nos expone, y tuvo como objetivo presenciar el cambio escénico, es decir, como el cuerpo puede tener más presencia, equilibrio y fuerza, al momento de actuar.

Las primeras sesiones de entrenamiento estuvieron divididas de la siguiente manera:

• Entrenamiento en danza contemporánea:

- 15 minutos de calentamiento y articulación del cuerpo.
- 20 minutos de desplazamientos por el piso y trabajo de niveles.
- 60 minutos de danza contemporánea y aprendizaje de coreografías y técnica.
- 30 minutos de descanso.

• Entrenamiento actoral:

- **5 minutos de reconocimiento físico**
- **30 minutos de calentamiento con yoga, y ejercicios de calentamiento que nos presenta Martha Graham.**
- **30 minutos de acondicionamiento físico con ejecución de frases (coreografías) de danza contemporánea.**
- **30 minutos de trabajo de flexibilidad y elongación de las extremidades.**
- **minutos trabajo de desplazamientos con peso en la cadera.**
- **5 minutos de concentración y trabajo de búsqueda de voz.**
- **30 minutos de improvisación para el montaje de la obra teatral.**
- **5 minutos de relajación para el término del ensayo**

Entrenamiento psicológico

Para la obra teatral "Eva", se recurrió para el entrenamiento psicológico del personaje, a la técnica de actuación de William Layton. Un método que permite que el actor se aleje de la actuación mecánica. Es decir, el actor busca emociones e imágenes a través de objetos personales o recuerdos. Dando a la interpretación un toque orgánico y vivencial.

Para la creación psicológica del personaje, se trabajó con la historia y el recuerdo personal de la actriz. Las escenas se centraban en la improvisación de imágenes y acontecimientos, comportamientos que la actriz vivió en la infancia con su abuela. De igual manera, se trabajó con la imagen de su muerte, el sentimiento de pérdida, la resignación y el recuerdo.



Ilustración 27. Ejemplos de entrenamiento psicológico

4.2.5 Las paredes del dolor

Proceso de improvisación

La improvisación, es la puerta al mundo de la creación para el artista, pues este proceso es definido como aquella libertad que tiene el cuerpo de expresar una idea o una imagen.

Dentro del proceso de improvisación para creación del montaje teatral, se tomó como ejes fundamentales, la utilización de la cadera como inicio de movimiento, las espirales del cuerpo, la extensión del plexo solar, la contracción de la columna, y la abertura de labios para inhalar y exhalar por la boca. Con la finalidad de crear un personaje con un lenguaje propio que capte la atención del espectador.

El proceso de improvisación inicio, a partir de la idea del despertar y se desarrolló de la siguiente manera:

Dentro de cada uno de los ensayos, la forma de entrenamiento fue variando sus referentes y sus finalidades entre la puesta en escena, la danza contemporánea y la técnica Graham.

Posteriormente, dentro del trabajo se obvio los ejercicios de la danza contemporánea y se concentró en el desarrollo de la obra teatral. Trabajando con improvisaciones hacia la corporalidad del personaje, y textos de cada escena.

Las sesiones de improvisación se dividieron de la siguiente manera:

- 30 minutos de calentamiento
- 30 minutos de improvisación
- 40 minutos de técnica Graham, fijando movimientos que funcionan dentro de escena.
- 20 minutos de repetición de movimientos fijados y estiramiento final.

En el proceso, poco a poco se fue evidenciando como cada escena iba tomando forma para condensarse a la historia principal de la obra. Al haber trabajado sin un texto establecido, se vio como opción la improvisación de textos en donde surgieron confesiones de pequeñas historias de la infancia de la actriz que generaron la estructura principal del montaje.



4.2.6 La creatividad del dolor

Soportes creativos de la puesta en escena

El espacio escénico se encuentra dividido de la siguiente manera:

4.2.6.1 El espacio del dolor

Diseño espacial

El espacio, representará el taller de costura de Eva que fue heredado a Renata, y se encuentra situado en la misma casa en donde vive actualmente, Renata. Pues al estar ella soñando, el cuarto será solo una alusión de lo que es el verdadero cuarto de Eva.

- **Proscenio:** Este lugar será utilizado en la primera historia, se presenta al personaje Eva. Es el lugar en donde Renata rompe la cuarta pared y ejecuta movimientos no tan energéticos.
- **Centro del escenario:** Esta parte del escenario, será el puesto de la primera confesión, los textos se irán pronunciado al mismo tiempo de las acciones físicas. Es el punto de enfoque de la segunda escena, pues es el centro, uno de los principales lugares de fuga de los desplazamientos.

Costado izquierdo posterior		Salida del personaje a escena numero 2
Punto de inicio del objeto "maniquí de sastre"		
Espacio de vuelo de plumas en la primera escena.	Centro del escenario	Salida principal del actor a escena
Segundo y ultimo desplazamiento del maniquí.	Proscenio.	Silla de confesiones segunda ubicación.

Tabla 2. Gráfico del diseño espacial de la obra "Eva"
Nota de tabla: Representación del espacio en escena

- **Parte izquierda del escenario:** Será el lugar del recuerdo, el maniquí de sastre estará ubicado en este lugar y tendrá una transición de atrás hacia adelante, en dónde el personaje lo reconoce como la presencia de su abuela, pues le recuerda el trabajo de Eva.
- **La parte derecha del escenario:** Se utilizará como el espacio del dolor, en la parte posterior estará ubicada la máquina de coser, la misma que tendrá una tela blanca larga saliendo de ella. En esta sección se podrán ver movimientos más cortantes, energéticos y rápidos, haciendo alusión al dolor. Es aquí también, donde la tercera escena tiene su desarrollo.

4.2.6.2 Los sonidos del dolor

Bloque musical

La sonoridad, al igual que cualquier otro soporte creativo narra la historia de Eva, a través de las siguientes melodías y sonidos provocados por el cuerpo.

Melodías

Para la creación del montaje escénico utilizó las siguientes melodías musicales:

- "Bitter and sweet" de Ezio Boss
- "Furt alina" de Arvo Parv

Sonidos

- Sonido de chasquidos con los dedos: Marcan todas las transiciones.
- Sonido producido por la boca: Significa cambio de personalidad.

4.2.6.3 La piel del dolor

Vestuario

El vestuario, además de considerarse como la segunda piel del actor, es también otro tipo de objeto de comunicación con los espectadores, pues cada característica será leída al momento de presentar la obra.

En este caso, el vestuario será blanco, con la finalidad de demostrar una de las características de la escena que es la alusión de vivir un sueño. Además de llevar hacia la idea de lo divino, será limpio y sin manchas o adornos.

El personaje se encontrará descalzo, ya que al trabajar con la danza contemporánea y los movimientos corporales de extensión y contracción, este vestuario hará que el cuerpo se pueda observar, además de impedir o frenar el movimiento, ofreciendo comodidad y seguridad para la actriz.

Representa elegancia y distinción, pero al mismo tiempo la muerte e inexistencia de Eva.



Ilustración 28. Modelos para el diseño de vestuario

Por otra parte, el personaje cuenta con un segundo vestuario: La falda de Eva.

Esta falda es de gran volumen, de fondo blanco con tul negro, tendrá un significado que no será evidenciado hasta el final de la obra, pues en la escena final esta falda será trasladada al cuerpo de la actriz, demostrando así que Eva le dejó además de experiencias enseñanzas y momentos felices, le heredó el amor, y todo lo que ella fue en vida. La segunda piel y las enseñanzas con las que Renata quiere vivir toda su vida.



Ilustración 29. Falda de Eva: Entrenamiento

4.2.6.4 El sueño y el recuerdo

Escenografía.

La idea de trabajar la obra con la idea de esta presencia, o este recuerdo, ha puesto dentro de la escena varios elementos que llevan a darle una voz:

•**Máquina de coser:** Escenográficamente colocaremos una máquina de coser, antigua, funcional y de color blanco que representará a la vida profesional de Eva. Además caracteriza a la escena con su sonido. A partir de este objeto, se empezó a crear una secuencia de movimientos con la idea de una conexión entre la máquina de coser y el maniquí, que será de dónde se tomará a este hilo, que será de color rojo, como una forma de expresar la enfermedad que provocó la muerte de Eva, siendo Renata quien ahora aprendió a coser y la utiliza con la esperanza de parecerse en algo a su abuela.



Ilustración 30. Modelos de Máquinas de coser

•**Maniquí de sastre:** Este objeto más importante dentro de la obra, pues es quien hace alusión a Eva. Un símbolo que además cuenta la profesión que este personaje tenía. También relata algunas características físicas de Eva, como su estatura y su estilo.

Al ser éste maniquí una herencia que recibe Renata, (personaje principal) por parte de su abuela, es este objeto que desarrolla el recuerdo de Eva, reflejando así aspectos de la profesión como la soledad, en donde el maniquí se convierte en su única compañía mientras trabaja, y empieza a darle un valor grande, atreviéndonos a decir que casi la convierte en otra actriz.



Ilustración 31. Imágenes referentes para la construcción de la escenografía

•**Silla:** Dentro de escena también existe una silla de color blanco. La misma que representa el símbolo de espera, y la desesperación del personaje. Además su utilización representa su manejo cotidiano y extracotidiano. Por otra parte la silla, hace referencia a la incomodidad de la profesión de la sastrería, como el cuerpo cambia de estado al reposar en la silla y cómo este objeto puede cambiar de significado cuando lo movemos o lo cambiamos de sitio.



Ilustración 32. Imagen de referencia para la construcción de escenografía

4.2.6.4.1 Elementos del recuerdo

Utilería

La obra, consta de pocos elementos, pero cada uno de estos tiene un significado propio, por ejemplo, la utilización de plumas e hilo rojo.

Las plumas tienen una lectura de delicadeza, y su color blanco, llama a lo divino.

Al contrario, el color rojo del ovillo de hilo, hace referencia al dolor, a la enfermedad, al derrame de sangre.



Ilustración 33. Imágenes de referencia de los objetos de utilería

4.2.6.5 La luz y sombra de la opresión

Iluminación

La iluminación, dentro del proceso creativo de la puesta en escena tendrá una funcionalidad básica, no se van a utilizar colores, pues se quiere trabajar con matices en blanco y negro. Además se trabajará con una luz amarilla que ayudará a la ambientación de momentos que se pueden nombrar como espacios de recuerdo, cuando el personaje cambia de estado y empieza a recordar cosas de su niñez y acciones de su abuela o de personas que estaban a su alrededor.

La iluminación, jugará un papel narrativo mediante una luz tenue que acompañará al personaje. Por lo tanto, se utilizarán luces frontales, cenitales, traseras y calles, dependiendo de la escena que se ejecute.



Ilustración 34. Diseño de iluminación

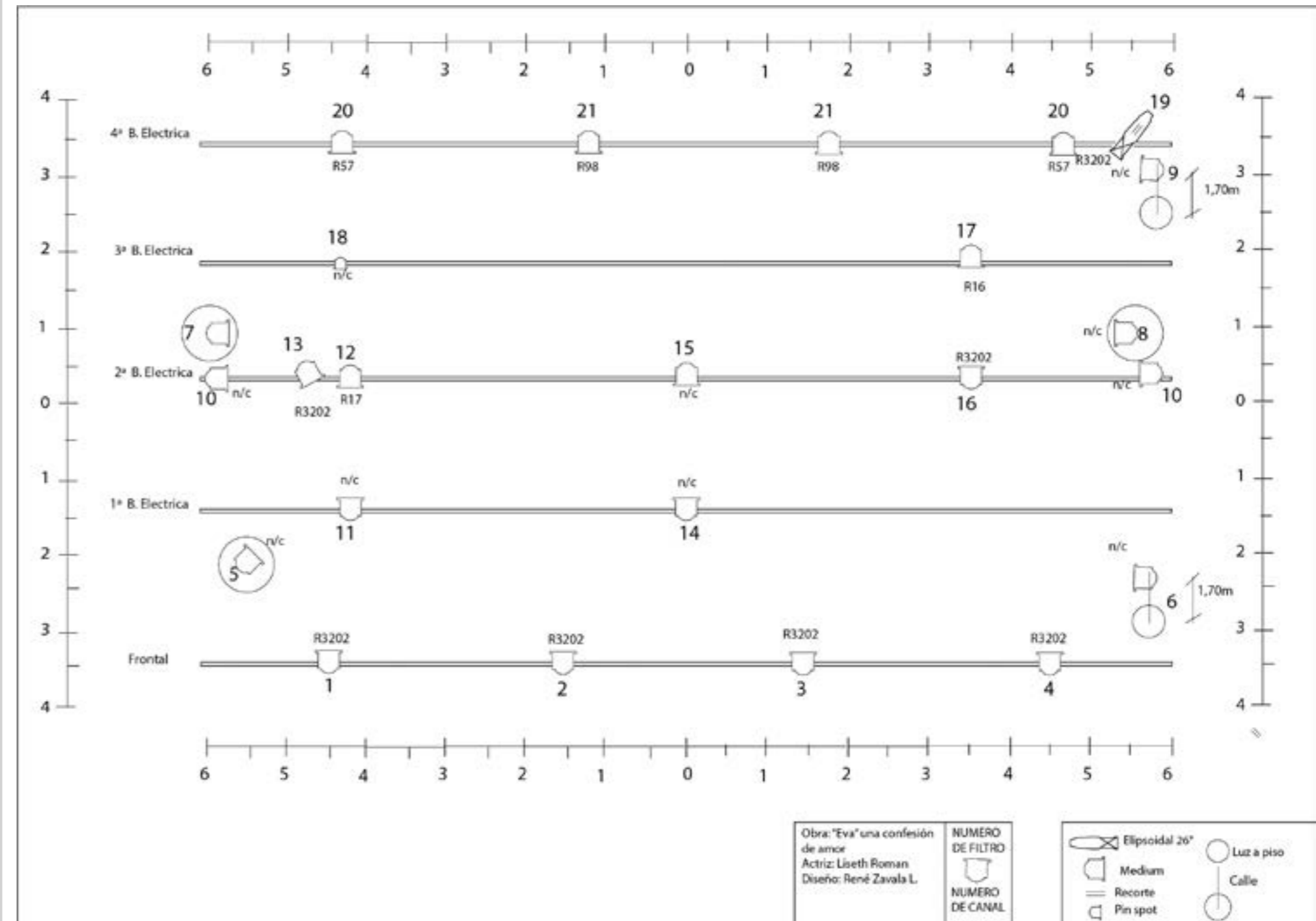


Ilustración 35
Diseño de iluminación

CAPÍTULO 3

PRODUCCIÓN





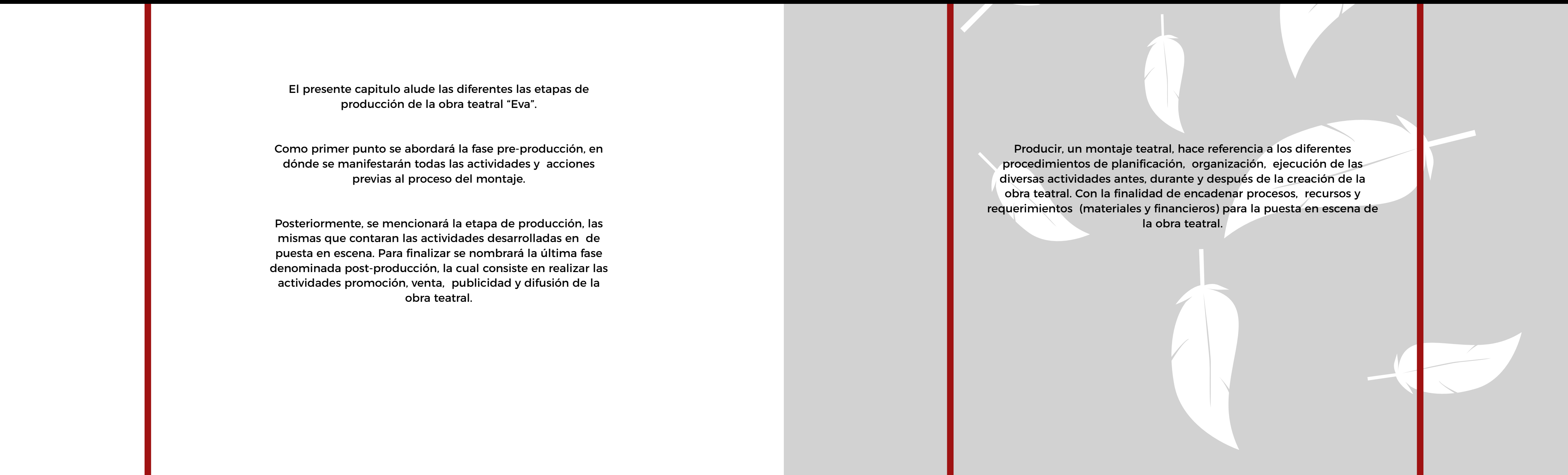
A MANERA DE INTRODUCCIÓN

El presente capítulo alude las diferentes las etapas de producción de la obra teatral “Eva”.

Como primer punto se abordará la fase pre-producción, en dónde se manifestarán todas las actividades y acciones previas al proceso del montaje.

Posteriormente, se mencionará la etapa de producción, las mismas que contarán las actividades desarrolladas en de puesta en escena. Para finalizar se nombrará la última fase denominada post-producción, la cual consiste en realizar las actividades promoción, venta, publicidad y difusión de la obra teatral.

Producción de la obra teatral “Eva”



Producir, un montaje teatral, hace referencia a los diferentes procedimientos de planificación, organización, ejecución de las diversas actividades antes, durante y después de la creación de la obra teatral. Con la finalidad de encadenar procesos, recursos y requerimientos (materiales y financieros) para la puesta en escena de la obra teatral.



1 ETAPAS DE PRODUCCIÓN

“Eva”, es una obra teatral que busca poner sobre el escenario cómo la técnica Graham de la danza contemporánea, puede poner sobre escena, los más profundos sentimientos humanos, mediante el movimiento de un cuerpo presente, activo, energético y vivo.

Su proceso de creación requirió del desarrollo de las siguientes fases:

1.1 PRE-PRODUCCIÓN:

Es una de las fases más relevantes de la puesta en escena, ya que es el proceso que planifica, programa, anticipa, ordena para obtener la información, de referencia, los recursos y las actividades necesarias para poner en marcha la puesta en escena.

En la obra teatral “Eva”, se desarrollaron las siguientes acciones de pre-producción

1.1.1 Definición del contexto de la Investigación:

“Eva”, es un montaje teatral, que busca evidenciar en escena como la práctica dancística puede aportar el entrenamiento actoral del actor con la finalidad de mejorar su interpretación en escena.

Por lo que, el punto de inicio de esta investigación, fue realizar un análisis y una comparación entre el entrenamiento actoral y el entrenamiento dancístico. Lo cual permitió desarrollar una fase de entrenamiento previo para la preparación física y psicología de actriz antes de abarcar la puesta en escena.

Para el desarrollo de esta actividad, se realizó una observación presencial de ensayos dancísticos y teatrales de la compañía nacional de danza del Ecuador, y de la carrera de Arte Teatral de Universidad del Azuay.

Lo cual, permitió tener una visualización general de las diferencias y similitudes entre el entrenamiento del bailarín y el entrenamiento del actor.

1.1.2 Definición de referentes teóricos:

Este proceso consistió en explorar e indagar información necesaria que fundamente, respalde e inflencie el proyecto de investigación. Permitiendo determinar, definir e identificar un solo contexto de estudio dentro del área del teatro y de la danza contemporáneas a los exponentes: Martha Graham y su técnica Graham, Pina Bausch y la danza-teatro y Eugenio Barba y el actor bailarín.



1.1.3 Definición de los métodos de recolección de datos

Para el desarrollo de la investigación, se definió análisis temático, por ser un proceso de creación a partir del involucramiento del artista, quien recolecta testimonios que servirán como base de construcción e inspiración.

- **Observación no flotante:** Entrenamientos dancísticos y actorales presenciales y en medios visuales: videos.
- **Método Cualitativo Participativo:** Diario de artista: Guía de procesos de la observación y experimentación en escena.
- **Entrevistas semi-estructuradas a:** Actores, directores y artistas especializados en teatro y la danza contemporánea.

1.1.4 Trabajo campo

1.1.4.1 Observación no flotante y revisión de Material Visual

A partir del mes de diciembre del 2017 hasta enero del 2018, se realizó una observación no flotante a profesionales del ámbito dancístico y teatral. Además de la visualización de videos, documentales, entrevistas y, entrenamientos grabados de los expositores Pina Bausch, Martha Graham, Eugenio Barba, Lucas Pablo Condró, entre otros. Con el objeto de encontrar ejercicios referentes para la construcción de un entrenamiento actoral que le permita al actor desarrollar mayor presencia escénica, energía y corporalidad en el escenario.



1.1.4.2 Definición de ejercicios de la técnica Graham

Luego de haber comprendido las diferencias y similitudes del entrenamiento actor y dancístico, se procedió a definir los principios físicos utilizar de la técnica Graham para el desarrollo de un entrenamiento actoral.

De la investigación teórica se determinó que la técnica Graham, se encuentra fundamentada en los siguientes principios teóricos

- La contracción y relajación.
- Principio de la espiral
- La sistematización del uso de fuerzas opuestas
- El uso del piso como nivel de acción dramática

1.1.4.3 Interpretación de datos:

Todo el contexto e información recolectada mediante trabajo de campo, permitió generar una visualización profunda de cómo podría incorporarse los ejercicios dancísticos al ámbito teatral con la finalidad de crear un entrenamiento físico de la fusión de estos dos artes. Además de desarrollar una posible visualización de cómo sería el montaje, la construcción de la dramaturgia y personaje, los diferentes soportes creativos y particularidades estéticas.

En la siguiente tabla se resume todas las actividades elaboradas en la fase de trabajo de campo, analizadas anteriormente.

Tabla de Pre-producción			
Trabajo de campo			
Actividad	Responsable	F. Inicio	F. Final
D. del contexto de la investigación	Director del Proyecto	15-01-18	20-01-18
D. de los métodos de recolección de datos	Director del Proyecto	20-01-18	01-02-18
R. Material Visual	Director del Proyecto	18-02-18	01-03-18
D. técnicas de la técnica Graham	Director del Proyecto	18-02-18	01-03-18
Interpretación de datos	Director del Proyecto	03-03-18	05-03-18

Tabla 3. Pre-producción # 1

Nota de tabla: Cuadro referencial de las actividades realizadas en pre-producción.

1.1.5 Planificación de actividades

1.1.5.1 Elaboración de cronograma

Posteriormente de haber recopilado toda la información fundamental previa al contexto del montaje. Se procedió a desarrollar la planificación de actividades, contratación de personal y delegación de funciones. La misma que se encuentra visualizada dentro de un cronograma de actividades.

(Cronograma Adjuntado en Anexos)

1.1.5.2 Definición de recursos humanos del proyecto

Para el desarrollo de este proyecto de investigación, se definió el siguiente personal para su respectiva contratación.

- Director artístico.
- Una actriz.
- Técnico de iluminación.
- Diseñador de escenografía
- Diseñador de vestuario.
- Un fotógrafo.
- Un diseñador gráfico y publicista.



1.1.5.3 Definición de espacios posibles de presentación:

“Eva”, es una obra teatral que requiere de un espacio y dimensiones específicas con un mínimo de infraestructura y equipo de iluminación.

Por lo que, se encuentra dirigida a teatros con plataformas pequeñas, con la finalidad de generar el acercamiento y la identificación con el espectador.

1.1.5.4 Definición del contexto del montaje

Como siguiente punto dentro del proceso de planificación y organización de actividades, se determinó el contexto del montaje, definiéndose las siguientes nociones:

Tipo de evento: Obra cultura de Artes Escénicas: Específicamente teatro de una duración de aproximadamente de 40 minutos.

Espacio: Obra para interiores. Teatro acondicionado para ello:

- Equipamiento técnico de iluminación y sonido
- De capacidad para unas 100 personas.
- Escenario ancho y largo de dimensiones entre 5 por 10 metros
- Teatro con Baños públicos y salidas de emergencia.
- Espacio para venta de entradas y camerinos.

Posibles teatros: Respective trámites

- Teatro Pumapungo.
- Sala Alfonso Carrasco
- Teatro Sucre
- Auditorio de la Universidad del Azuay.
- Salas de espacios alternativos: Centro cultural La Guarida, Centro cultural El Prohibido, Centro cultural Atrapasueños, entre otros

1.1.5.5 Definición de posibles

fechas y presentaciones:

Posteriormente de haber definido el espacio necesario de presentación para la obra teatral. Se procedió a determinar posibles fechas de finalización y presentación del montaje. Fechas que se tienen previstas para la tercera semana del mes de junio.

Una vez culminada la puesta en escena de la obra teatral se desarrollará una temporada de 3 presentaciones dentro y fuera de la ciudad de Cuenca.

1.1.5.6 Definición de usuario:

Al ser una obra que abarca sentimientos profundos del ser humanos, se determinó que el posible usuario puede ser:

Público identificado:

- Personas que han perdido a un ser querido
- Profesionales de la danza y el teatro: Observación de técnica de entrenamiento actoral.

Público general

con criterio formado, hombres y mujeres entre 18 a 65 años de edad.

1.1.5.7 Construcción de Dramaturgia:

Previamente, antes de comenzar el proceso de montaje se desarrolló la construcción de la estructura textual y una sinopsis. Posteriormente mediante el entrenamiento actoral con ejercicios de la técnica Graham, se improvisó sobre dicha estructura. Teniendo como resultado, la construcción de la dramaturgia de la obra teatral “Eva”.

1.1.5.8 Definición de Temáticas:

“Eva”, es una obra que se desarrolla dentro de las temáticas del dolor, la pérdida de un ser querido, la ausencia, la desesperación y la angustia por medio el recuerdo.

Lo que se quiere mostrar por medio del tratamiento de estas temáticas, es como la un sentimiento fuerte puede ser trasmitido por medio de una increpación viva y activa, resultado del entrenamiento actoral con la técnica Graham.

A continuación, se evidenciará las actividades realizadas en la siguiente tabla gráfica.

Planificación de Producción			
Actividad	Responsable	F. Inicio	F. Final
Elaboración de Cronograma de actividades	Director del Proyecto	05-01-18	06-01-18
D. De personal de recursos humanos	Director del Proyecto	15-01-18	20-01-18
D. de posibles espacios de presentación	Director del Proyecto	15-01-18	20-01-18
D. del contexto del montaje	Director del Proyecto	20-01-18	01-02-18
D. de fechas/ presentación	Director del Proyecto	20-01-18	01-02-18
D. de Usuario	Director del Proyecto	01-02-18	10-02-18
C. Dramaturgia	Director del Proyecto	01-02-18	10-02-18
D. de Temáticas	Director del Proyecto	10-02-18	15-02-18
D. Estética	Director del Proyecto	15-02-18	20-02-18
Elaboración de presupuesto	Director del Proyecto	20-02-18	28-02-18

Tabla 4
Pre-producción # 2

Nota de tabla: Planificación de actividades en la segunda fase pre-producción

1.1.5.9 Análisis de la estética de la obra

Esta actividad se fundamentó en la investigación de conceptos y definiciones de lo que la obra quiere mostrar a través de sus soportes creativos, llegando a conclusión de que la puesta en escena, se centrará a partir de la estética del blanco y negro. La misma que consiste mostrar el ambiente y dolor cuando una persona recuerda.

1.1.5.9.1 Análisis de soportes creativos y aspectos formales

A partir de la definición de la estética de blanco y negro se analizaron y determinaron los siguientes conceptos: Utilería, efectos sonoros, vestuario, espacio escénico, escenografía física, escenografía virtual, iluminación, maquillaje,

Por lo que, toda la escena presentará una fachada en colores oscuros y matices rojos.

A continuación, en la siguiente tabla gráfica se evidenciará las actividades realizadas y la planificación de las fechas de ejecución de cada soporte creativo del montaje escénico.

Definición de Estética					
Actividad		Responsable	F. Inicio	F. Final	
Definición de Estética		D. del Proyecto			
Soportes creativos y Aspectos Formales	Utilería	C. de diseñador de objetos	Productor	01/04/18	
		Definición de objetos	D. del Proyecto-Director Artístico	01/04/18	
		Bocetos	Diseñador	01/04/18	
		Construcción de objetos	Diseñador	01/04/18	
	Efectos Sonoros	Definición de música y sonidos	D. del Proyecto-Director Artístico	01/04/18	
		Contratación de técnico de Sonido	Productor	01/04/18	
		Recolección de sonidos y melodías	Técnico de sonido	01/04/18	
	Espacio escénico	Definición de diseños	D. del Proyecto-Director Artístico	01/04/18	
	Escenografía Física	C. de diseñador de escenografía	Productor	01/04/18	
		Definición de diseños	D. del Proyecto-Director Artístico	01/04/18	
		Bocetos	Diseñador de escenografía	01/04/18	
		C. de escenografía física	Diseñador de escenografía	01/04/18	
		P. de escenografía terminada	Diseñador de escenografía	01/04/18	05/04/18
	Maquillaje	Contratación de Maquillista	Productor	01/04/18	05/04/18
		Definición de diseños	D. del Proyecto-Director Artístico	08/04/18	16/04/18
		Bocetos y construcción	Maquillista	08/04/18	16/04/18
		Presentación de maquillaje final	Maquillista	28/05/18	18/06/18
	Iluminación	C. de técnico de iluminación	Productor	18/05/18	19/05/18
		Definición de diseños	D. del Proyecto-Director Artístico	19/04/18	18/05/18
		Bocetos y construcción	Técnico de iluminación	19/04/18	18/05/18
		P. del diseño de iluminación	Técnico de iluminación	28/05/18	18/05/18
	Vestuario	Contratación de vestuarista	Productor	01/04/18	05/04/18
		Definición de diseños	D. del Proyecto-Director Artístico	16/04/18	01/05/18
		Bocetos y construcción	Vestuarista	01/05/18	25/05/18
Presentación de vestuarios		Vestuarista	28/05/18	18/06/18	

Tabla 5
Tabla de Pre-producción 3

1.1.5.10 Elaboración de diario de artista:

El diario de artista, fue como su nombre lo dice, es un diario personal en dónde la actriz recopiló ideas, imágenes, comentarios, sueños, perspectivas y aspectos desarrollados en los ensayos y en la investigación de campo.



Ilustración 36
Libro de artista

1.1.5.11 Elaboración de Presupuesto:

Los costos requeridos para este proyecto de investigación y puesta en escena creación, fueron asumidos por un autofinanciamiento de la parte interesada.

La obra teatral se desarrolló con el siguiente presupuesto:

1. Recursos humanos.

Detalle del costo	Cantidad	Costo unitario	Total de fondos solicitados	Descripción conceptual del gasto
Director artístico	1	\$450.00	\$450.00	Por pago al Director artístico
Actores	1	\$250.00	\$250.00	Por pago a Actores
Diseñador de iluminación	1	\$ 150.00	\$ 150.00	Por pago de diseño de iluminación
Diseñador Gráfico y Publicista	1	\$ 200.00	\$ 200.00	Por pago de diseñador gráfico
Vestuarista	1	\$50.00	\$ 50.00	Por pago al vestuarista
Fotógrafo	1	\$30.00	\$ 30.00	Por pago al fotógrafo
Utilería	1	\$20.00	\$20.00	Por pago a técnico de objetos
Subtotal de Recursos Humanos			\$1.150	

2. Equipamiento/ infraestructura/ Indumentaria:

Detalle del costo	Cantidad	Costo unitario	Total de fondos solicitados	Descripción conceptual del gasto
Alquiler de sala de ensayos	4	\$15.00	\$60.00	Pago de alquiler
Alquiler de espacio de presentación	1	\$50.00	\$50.00	Pago de alquiler
Subtotal de Equipamiento/ infraestructura/ Indumentaria			\$ 110.00	

3. Insumos/ Materiales/ Gastos de Producción:

Detalle del costo	Cantidad	Costo unitario	Total de fondos solicitados	Descripción conceptual del gasto
Insumos	1	\$ 15.00	\$15.00	Compra de herramientas básicas de papelería para ser utilizadas en el proceso de la investigación.
Impresión	1	\$ 100.00	\$100.00	Para la presentación en físico del trabajo final
Montaje(Vestuario-escenografía)	1	\$600.00	\$ 600.00	Puesta en escena
Publicidad	1	\$100.00	\$100.00	Pago por realización de materiales para la publicidad
Impresión de Afiche y Dossier	200	\$1.20	\$240.00	Pago del diseño y realización de Dossier y Afiche
Diagramación	1	\$ 120.00	\$ 120.00	Pago de la diagramación del documento escrito
Subtotal de insumos materiales			\$ 1.175.	

4. Transporte/ Producción:

Detalle del costo	Cantidad	Costo unitario	Total de fondos solicitados	Descripción conceptual del gasto
Transporte Actores y escenografía	1	\$50.00	\$50.00	Por pago del transporte de Actores
Subtotal Transporte/ Producción:			\$50.00	

5. Derechos y Servicios:

Detalle del costo	Cantidad	Costo unitario	Total de fondos solicitados	Descripción conceptual del gasto
Derechos de autores de sonoridad	4	\$50.00	\$200.00	Por pago d derechos de música
Subtotal en derechos/ Servicios			\$200.00	

6. Gastos varios y de administración:

Detalle del costo	Cantidad	Costo unitario	Total de fondos solicitados	Descripción conceptual del gasto
Refrigerio de equipo técnico (Presentación)	5	\$1.50	\$7.50	Pago de refrigerios
Subtotal en varios y de administración			\$7.50	

Cuadro resumen de lo presupuestado por rubros

Rubro	Total de fondos solicitados
1 Subtotal en Recursos Humanos	\$1.150
2 Subtotal de Equipamiento/ infraestructura/ Indumentaria	\$110.00
3 Subtotal en insumos materiales	\$1175.00
4 Subtotal en Transporte/ Producción	\$ 50.00
5 Subtotal en derechos/ Servicios	\$200.00
6 Subtotal en varios y de administración	\$7.50
Total de gastos del proyecto	\$2.692,50

1.2 PRODUCCIÓN:

Producir, es poner en escena lo planificado. Etapa que convierte el texto en un personaje, un vestuario, una escenografía en un montaje.

Para el desarrollo de la obra teatral "Eva", se realizaron las siguientes actividades de producción:

1.2.1 Contratación de personal:

Luego de haber definido los conceptos estéticos, el texto dramático, las temáticas y el equipo de trabajo que engloban al montaje, se procedió a contratar el siguiente personal:

•**Director Artístico:** Licenciado en artes escénicas Andrés Ordoñez.

•**Actores:** "Eva", es un monólogo teatral se ha definido que los papeles principales y secundarios serán interpretado por la parte interesada del proyecto, la actriz Lisseth Román.

•**Diseño y técnico de iluminación:** Licenciado René Zavala.

•**Diseñador Gráfico y publicista:** Diseñador Ricardo Román.

•**Fotografía:** Licenciado Stalyn Crespo.

Al ser esta investigación un proyecto previo a la obtención del título en Licenciado en Artes escénicas en la Universidad del Azuay, no cuenta con financiamiento, por lo tanto, los soportes creativos de vestuario, escenografía, maquillaje y utilería fueron asumidos por la parte interesada.

1.2.2 Trabajo de mesa:

El trabajo de mesa del montaje teatral "Eva", se desarrolló en el enero y febrero del 2018. Su proceso consistió en realizó una lectura, análisis y exploración del texto dramático, estética, personaje y objetivos del proyecto como también de la actriz.

1.2.3 Definición de ensayos:

Luego de la contratación del equipo de trabajo y proceso de trabajo de mesa, se procedió a iniciar los ensayos de la obra los mismos que se realizaron de la siguiente manera.

Del 12 al 16 Febrero del 2018: Sala de la escuela de baile "Fama", Ubicada en la calle Paseo de Cañarís y Roberto Egas.

• Trabajo de enteramiento y reconocimiento de la técnica Graham

5 veces semana: Trabajo con la directora Ximena Parra

Del 19 de febrero al 25 de mayo del 2018:

• Los ensayos fueron divididos de la siguiente manera:

Tres veces por semana: Entrenamiento Actoral técnica Graham

• Lunes de 11:00 a 13:00

• Miércoles de 11:00 a 13:00

• Viernes de 11:00 a 13:00

Dos veces por semana: Preparación de escenas: Improvisaciones Trabajo con el director Andrés Ordoñez

• Martes de 11:00 a 13:00

• Jueves de 11:00 a 13:00

1.2.4 Proceso de puesta en escena

de la obra teatral “Eva”:

El proceso de puesta en escena se desarrolló de la siguiente manera:

Entrenamiento Actoral e Improvisaciones: Como primer punto se desarrolló una secuencia de entrenamientos a partir de los principios de la técnica Graham.

Improvisaciones: Luego de mantener una secuencia diaria de entrenamientos, la actriz transformó cada movimiento basado en la técnica en una improvisación y con el apoyo del texto dramático, se fue construyendo las escenas teatrales.

Construcción de escenas: A partir de la improvisación de los movimientos dancísticos se fueron creando imágenes poéticas y metáforas que junto con la

construcción del personaje, vestuario y la escenografía comenzaron a dar forma al montaje escénico.

Construcción de soportes creativos: Posteriormente de tener definida la estética de la obra como también el proceso de montaje, se procedió a la producción de todos los componentes y soportes creativos de la estructura dramática. Además de su respectivo tratamiento estético. El mismo que se dividió en las siguientes etapas:

- **Construcción de Vestuario:** Representa las necesidades técnicas del personaje, como también su clase social el sentimiento del personaje.
- **Construcción de Escenografía:** Representa al personaje ausente Eva, es decir, su cuarto de costura.
- **Construcción Utilería:** Objetos que determinan el presente del personaje.



Producción

Planificación de Actividades

Área de construcción

Actividad	Responsable	F. Inicio	F. Final
Construcción de escenografía física	Productor: Lisseth Román	01/05/18	29/05/18
Construcción de Vestuarios	Costurera: Lisseth Román	10/05/18	29/05/18
Construcción de objetos	Productor: Lisseth Román	10/05/18	29/05/18
Adaptación de objetos y tratamiento estético	Productor: Lisseth Román	10/05/18	29/05/18
Diseño y construcción de espacio escénico	Productor Lisseth Román	15/03/18	30/04/18
Diseño de iluminación	Iluminación :René Zavala Ordoñez Actriz: Lisseth Román	28/05/18	18/06/18
Área de Promoción			
Diseño de imagen y afiche	Publicista: Ricardo Román	15/05/18	18/06/18
Impresión del Material	Productor Lisseth Román	15/06/18	20/06/18
Difusión Material	Productor Lisseth Román	20/06/18	15/07/18
Aplicación del plan de medios	Productor Lisseth Román	20/06/18	15/08/18
Área de Montaje			
Iniciar Ensayos	Actriz y director	12/02/18	25/05/18
Entrenamiento Actoral	Actriz: Lisseth Román	12/02/18	25/05/18
Improvisaciones	Actriz y director	15/02/18	01/03/18
Construcción de escenas	Actriz y director	01/03/16	15/05/18
Construcción de personaje	Actriz: Lisseth Román	01/03/18	25/05/18
Pulido del montaje	Actriz y director	16/05/18	17/05/18
Ensayos finales	Actriz y director	18/05/18	19/05/18
Área de presentaciones			
Muestra	Actriz y director	12/04/18	13/04/18
Ensayo con público	Actriz y director	28/05/18	28/05/18
Pre- Estreno de la obra	Actriz y director	18/06/18	18/06/18
Plan de desmontaje	Productor Lisseth Román	18/06/18	10/07/16
Evaluación	Productor Lisseth Román	18/06/18	20/06/18
Evaluación e informes de soportes de: vestuario, escenografía, etc.	Productor		
Lisseth Román	10/07/18	15/07/18	

Tabla 6. Cuadro de planificación de Producción

Nota de tabla: actividades de producción de la obra teatral “Eva”

1.3 POST-PRODUCCIÓN:

La post-producción, es la etapa de evaluación del proceso como también su distribución y venta. Para la obra teatral “Eva”, se realizaron las siguientes actividades:

1.3.1 Plan de recuperación de la inversión:

Este proyecto de investigación buscará generar una recuperación del 80% de la inversión, mediante un año de presentaciones y venta de la obra a diferentes festivales y salas de teatro a nivel local y nacional.

Determinándose los siguientes posibles lugares de distribución:

1.3.2 Tipo de evento y

características de los espacios:

El montaje teatro “Eva”, es un acontecimiento público con una duración de aproximadamente de 40 minutos. Un evento de carácter cultural específicamente del campo de las artes escénicas, desarrollado para espacios cerrados e interiores de salas de teatro y auditorios con una infraestructura mínima de tramoya e iluminación.

Este proyecto se presentará inicialmente en la ciudad de Cuenca, con la finalidad de influenciar dentro de los procesos de preparación y entrenamiento de actoral en el ámbito local.

Calendario de presentaciones					
Fecha	Festival/Espacio	Lugar	Contacto	Requisitos	Estado
Sep-18	F. Escenarios del Mundo	Cuenca	Juan Andrade	Video de Dossier	Oficio y material por entregar
Marzo-19	Teatro Sucre	Cuenca	Iván Petrof	División de taquilla 15%	Oficio y material por entregar
Mayo-19	Sala Alfonso Carrasco	Cuenca	Martin Sánchez	Dossier	Oficio y material por entregar
Diciembre-19	Fiscalía general del estado de Coca	El Coca	Eulalia Rodríguez	Dossier	Oficio y material por entregar

Tabla 7. Calendario de Presentaciones

Nota de tabla: Calendario de presentaciones en la ciudad de Cuenca

1.3.3 Rider y Planos de iluminación:

El rider y el plano de iluminación se serán adjuntas en la presentación final de este proyecto.

1.3.4 Plan de difusión y promoción:

1.3.4.1 Brief de Promoción

Es la presentación del conjunto de información descriptiva y de venta de la obra teatral.

Descripción de la obra/Sinopsis: 2017, Cuenca. A pocos días de su boda, Renata empieza a sentir una fuerte melancolía por la ausencia y el duro recuerdo de haber perdido a su abuela EVA. Durante un sueño profundo empieza a buscarla para preguntarle ingenuamente por qué se fue.

Escenario estratégico: Cuenca, es una ciudad en donde la cultura y el apoyo hacia las artes ha tenido un creciente desarrollo en los últimos años. Además de ser considerado como un medio costumbrista, emotivo y religioso. Por lo tanto, es el escenario idóneo para presentar una obra teatral, con fuertes temáticas en torno a la muerte de un ser querido.

El consumidor: La obra teatral la “Eva”, está destinado a los siguientes consumidores:

Público identificado:

- Personas con antecedentes de haber perdido a un ser querido.
- **Profesionales del ámbito dancístico y teatral:** Observación de técnica.

Público general:

Espectador con carácter formado entre 18 a 65 años de edad, perteneciente a la zona urbana y rural.

Posicionamiento: “Eva”, es un montaje en fase nacimiento, por lo que no posee un posicionamiento en relación con la competencia. No obstante, al ser una puesta en escena producto de la de la técnica de la danza contemporánea vinculada a los procesos de entrenamiento actoral, buscará posicionarse dentro de las nuevas formas de creación de teatrales a nivel local y nacional.

Riesgo: Un riesgo de la obra teatral, es que está puede ser categorizada como una danza-teatro.

Promesa: Este montaje tiene el objetivo de mostrar como la técnica de la danza contemporánea incluida al teatro, puede desarrollar una interpretación más orgánica, presente y vida para poner en escenas temas nostálgicos y de identificación social. Por lo tanto, su promesa es ser una influencia dentro de los entrenamientos actorales.

Evidencias: Se plantea el desarrollo un tráiler y un dossier del montaje, el cual permitirá que el consumidor identifique la obra a partir del tratamiento y posicionamiento de la imagen representativa en el campo cultural de la ciudad.

Tono de comunicación: El tono de comunicación girará de igual manera a los conceptos establecidos por estética del blanco y negro, con la finalidad de generar un acercamiento con la obra y el consumidor.

Medios a utilizar: Dentro del proceso de promoción y difusión del montaje teatral se utilizarán los medios más identificados como productivos a nivel local: Redes sociales, afiches y hojas volantes en puntos estratégicos de la ciudad.

Plazas: Este proyecto se encuentra desarrollado para ser presentado en la ciudad de Cuenca, en teatros acondicionados para ello de la zona urbana con posibilidades de expandirse a la zona rural y teatros fuera de la ciudad y del país.

Fecha de lanzamiento: La obra será lanzada al público el 18 junio del 2018.

Idea de comunicación: El concepto de la obra gira en torno al proceso del recuerdo en blanco y negro. Por lo tanto, se busca crear una imagen que focalice como la técnica Graham puede aportar a transmitir en escena sentimientos y problemáticas del hombre contemporáneo.

De igual manera se desarrollaron diferentes conceptos y características semejantes al tratamiento estético de la obra, cuyo objetivo, es llegar actual y potencial consumidor por medio de los niveles emocionales nostalgia y tristeza y la identificación con el recuerdo de haber perdido a un ser querido.

1.3.5 Plan de Medios:

Se determinó, un plan de Marketing, con segmentaciones de mercado Lo cual tendrá como objetivo, incentivar al consumidor por medio del mensaje de transmisión de la obra teatral.

- Se realizará una campaña publicitaria en radios de la ciudad que cuenten con espacios culturales.
- Se colocarán afiches en puntos clave de difusión en la ciudad, al igual que en fundaciones y programas de prevención.
- Se entregarán hojas volantes dos veces por semana durante el período de publicidad afuera de centros culturales y puntos estratégicos de encuentro masivo.
- Se realizará una campaña publicitaria en las redes sociales, mediante la creación de página oficial con información permanente y actualizada y contactos de la obra.
- Se realizará un reportaje en la prensa escrita en la sección cultural de los diarios más importantes de la ciudad; con la finalidad de dar a conocer la obra, mensaje, fechas y espacios de presentación.

1.3.5.1 Afiche:

Dentro del proceso de lanzamiento de una obra teatral, es necesario una imagen representativa de la misma. "Eva", es una obra teatral que narra la historia de una mujer que perdió a ser más importante en su vida. Por lo tanto, se utilizó el concepto de la pluma representado a Eva y el perfil de la protagonista en sombra que representa lo que Eva dejó en su nieta, al parecerse de perfil a ella. Siendo el concepto de comunicación evidenciar por medio de una imagen el dolor que deja cuando un ser parte de este mundo.

El diseño y creación del afiche se encontró a cargo del diseñador Gráfico Ricardo Román, quien busco por medio de imágenes creativas reflejar el concepto del montaje en una acción representativa, el mismo que se adjuntara al final del trabajo de investigación.



Ilustración 37
Bocetos de afiche

1.3.5.2 Dossier:

Es un documento que abarca toda la información fundamental de obra escénica, con la finalidad de dar a conocer determinados aspectos para la distribución y venta de la misma.

El dossier teatral del montaje "Eva", por el diseñador gráfico. Sus contenidos son los siguientes:

Sinopsis y descripción de la obra.

Reseña artística del director escénico

Reseña artística del director de programación.

Reseña artística del elenco

Ficha artística de la obra

Ficha técnica de la obra

Fotografías principales del montaje

Canales de distribución

Público objetivo

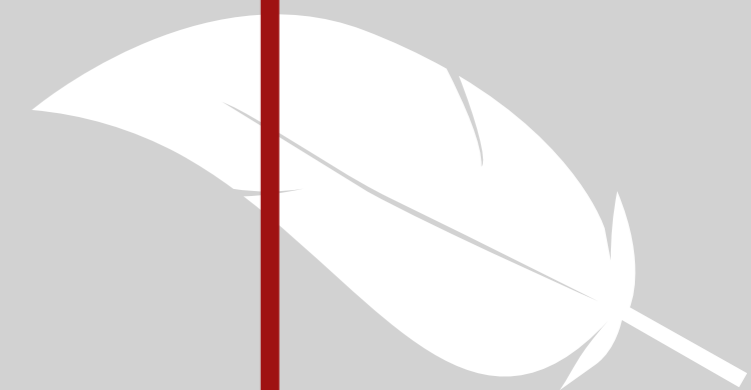
Estrategia de precios

Contactos



CAPÍTULO 4

EL RESULTADO DEL
RECUERDO



CONCLUSIONES

El presente trabajo de investigación, tuvo como objetivo principal, demostrar como la técnica Graham de la danza contemporánea puede aportar al teatro como una herramienta de entrenamiento actoral para tratar sobre escena temáticas nostálgicas de identificación social mediante la interpretación orgánica de un cuerpo presente.

Por lo tanto, la aportación principal de este trabajo, consiste en el diseño y construcción de un montaje teatral a partir de las múltiples posibilidades que ofrece al entrenamiento actoral, la técnica Graham.

Las conclusiones que se deducen de este trabajo de investigación y creación artística entrelazaron la teoría y la practica; se exponen a continuación:

Al realizar un profundo estudio y análisis de los ejercicios físicos que ocupan tanto un actor y un bailarín dentro de sus procesos de creación, se pudo identificar la labor con cada uno de ellos no contempla el mismo proceso.

Con el objetivo de cumplir los propósitos estipulados en este proyecto, se ejecutó una investigación de campo sobre experiencias, prácticas y testimonios de como un entrenamiento físico puede aportar a la interpretación de un artista escénico. Información que permitió establecer temática, principios, métodos y ejercicios de cómo la técnica Graham puede llegar a convertirse

en un medio e entrenamiento actoral y permitir por medio de la improvisación la creación de un montaje escénico con más presencia actoral.

Concluyéndose, que la técnica Graham de la danza contemporánea debe ser considerada como un nuevo recurso técnico dentro de la formación de artistas teatrales, ya que aporta al cuerpo del actor múltiples capacidades y habilidades de movimiento y expresión corporal.

Por lo tanto, el resultado de este proyecto artístico, es un montaje teatral que evidencia cómo entrenamiento actoral codificado y realizado desde diferentes puntos estratégicos del cuerpo transformados a escenas metafóricas por medio de la estética del blanco y negro y desde las teorías de la danza contemporánea de Graham, sin caer en la categoría de danza-teatro; puede desarrollar en escena una interpretación presente, energética y orgánica, contra a otras teoría de entrenamiento teatral. Con el objetivo de generar en el espectador un identificación con la temática tratada. Respondiendo así a la problemática artística presentada en un inicio.

RECOMENDACIONES

Una vez concluido, este proyecto de tesis, se propone las siguientes recomendaciones:

- Extender los estudios planteados en esta tesis como una manera de encontrar nuevos enlaces entre el teatro y la danza contemporánea, más allá de lo que puede aportar la técnica Graham.
- rabajar en optimizar y mejorar propuesta teatral.
- Fusionar la tenía Graham con otros entrenamientos teatrales, con la finalidad de investigar sus resultados.
- Indagar en diferentes técnicas dancísticas para ser aportadas al teatro y viceversa.

BIBLIOGRAFÍA

DRAE Diccionario de la Real academia Española. . (2001). Madrid: Vigésima segunda edición., Madrid: Vigésima segunda edición.

STANISLAVSKY, C. (1986). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Buenos Aires: Quetzal.

ABAD, A. (2004). Historia del Ballet y de la Danza Moderna. Madrid: Alianza S.A.

ARAQUE, C. (2009). El entrenamiento como base de la formación actoral. revistas.udistrital.edu, 23.

BALANCHINE, G. (1988). 101 argumentos de grandes ballets. Francia: Alianza.

BARBA, E. (1990). El arte secreto del actor. México: Escenología.

BARBA, E. (2005). La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral, . Buenos Aires: Catálogos.

BARBA, E. (2011). Memorias de Teatro. Cali: Revista del Festival de Teatro de Cali, No. 9, .

BARRIENTOS, J. (2013). IMPROVISACIÓN E INTERPRETACIÓN EN EL TEATRO ESPAÑOL . Madrid.

BAUSCH, P. (31 de Octubre de 1985). "Hay que dejar que cada cual se exprese según sus motivaciones internas". (R. SALAS, Entrevistador)

BONILLA, C. M. (2014). LA INTERPRETACIÓN EN LA DANZA . Revista Danzaratte,, 6.

BREYER, G. A. (1969). TEATRO: EL AMBITO ESCENICO. Madrid: Editorial: Centro Editorial de America Latina.

BUENO, G. (1954). La esencia del teatro. Revista de Ideas estéticas. Instituto Diego Velázquez, 111-135.

CARLOS, L. (17 de 10 de 2008). La interpretación y La Danza. (J. Fábrega, Entrevistador)

CARRASCO, A. (2015). Un modelo para la puesta en escena. UNIVERSIDAD DE CHILE, 223.

CARVAJAL, M. (2007). "El entrenamiento en la formación del actor",. Cuadernos de arte y pedagogía Vol. 1, No4.

CONDE, L. (2015). La personalidad Creativa de Martha Graham. (J. C. Avila, Entrevistador)

COSIER, S. (2015). La morada de los recuerdos. Investigacionyciencia, 24.

D., Z. F. (2012). Expresión y comunicación corporal en Educación Física. Granada, 53.

DALLAL, A. (2001). MARTHA GRAHAM . 27.

DEUTSCH, A. (2014). Martha Graham. Bliibliodanza, 12.

FEBVRE, M. (1995). Danse Contemporaine et Theatralité – Ed. Chiron –. París: (Trad. P. Cutín).

FLOMARINO, R. (2002). La técnica de Matrha Graham. Revista de la Universidad de México, 4.

FLORES, S. (2013). LA PSICOLOGÍA DEL COLOR. Guia de artes.

FREDRICK, H. (2016). Diferencias entre danza y teatro. Revista Científica Guillermo de Ockham, vol. 6, núm, 56.

GARCÍA SÁNCHEZ, I. P. (2013). Expresión corporal. Una práctica de intervención que permite encontrar un lenguaje propio mediante el estudio y la profundización del empleo del cuerpo. Nuevas Tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación, 5.

GHERARDI, E. (1694). Le théâtre italien et la commedia dell'arte. Italia: SAMEDI.

GOETHE, J. W. (1832). La técnica del color .

GRAHAM, M. (1987). "Una bailarina es una atleta de Dios". (W. Verdugo, Entrevistador)

HELLER, E. (2004). "Psicología del color" de Eva Heller. GUSTAVO GILI.

HETHOM, R. (1981). El método del Actors Studio. Madrid : Fundamentos.

IVELIC K., R. (2008). El lenguaje de la danza. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835002>> ISSN 0568-3939, 29.

KAHANE, E. (2011). La interpretación de conferencias o el tetaro como metáfora.

KRAMER, N. (2018). La danza y el tetaro similitudes y diferencias. Redalyc, 24.

LÁBATTE, B. (2006). Teatro-danza. CUADERNOS DE PICADERO, 7-17.

LÉRIDA, C. (2011). El aprendizaje. Danza.es, 127.

LUZ, V. (2006). ¿Qué es la danza - teatro? ¿Cuáles son sus componentes? danzaballet, 1-16.

LYUNCH, E. (2005). REPRESENTAR LA REPRESENTACIÓN . Barcelona .

MAGUEY, T. (2012). Obtenido de <http://www.magueyteatro.org/>

MALLARINO, C. (2008). La danza contemporánea en el transmilenio: Tendencia y técnica. Revista Científica Guillermo de Ockham, vol. 6, núm, 119-125.

MALLARINO, C. (2008). La danza contemporánea en el transmilenio: Tendencia y técnica. Revista Científica Guillermo de Ockham, 8.

MARINIS, M. D. (1997). En busca del actor y del espectador, Volumen 1. Argentina: Galerna.

MARTÍN-SAUCEDA, M. T. (2015). Técnicas de Danza: Huellas en el cuerpo. Obtenido de <http://www.danzaterapiaragon.com/wp-content/uploads/Tecnicas-de-Danza-Huellas-en-el-Cuerpo.pdf>

MONTESINOS, R. (2015). Exposición: La estética del blanco y negro . Metáforas visuales, 10.

OCKHAM, G. (2008). 1 La danza contemporánea en el transmilenio.. Redalyc, 119-125.

OLMEDO, I. (2007). La danza Butoh: Posible herramienta del entrenamiento actoral. Catarina.udlap.mx, 55.

OSORIO, J. A. (2011). Peter Brook: Tres conceptos fundamentales Monografía, Cali, 2011. . En P. BROOK, El espacio Vacío (pág. 73). Barcelona: Provenza .

PASHKUS, R. (2012). Un hombre viajando en taxi.

PASTOUREAU, M. (2010). Azul, historia de un color. Barcelona: PAIDOS IBERICA.

PAVIS, P. (1998). Diccionario del teatro., Barcelona., Paidós Ibérica S.A.

PIEDRAHÍTA, L. (2016). LA PRESENCIA ESCENICA DEL ACTOR: UNA REFLEXIÓN A PARTIR DEI CUERPO. Obtenido de UNIVERSIDAD DEL VALLE: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/10874/1/CB-0539972.pdf>

RAYMON, R. (Dirección). (2014). El bailarín del desierto [Película].

RICO, M. (2015). Hablemos de danza: La técnica moderna de Martha Graham. 13.

RISI, V. (2015). Pina acción de la Universidad de Palermo., 74-79.

ROMERO, M. (2013). Pina Bausch y Edward Hopper: Expresionismo y Realismo. Conservatorio Superior de Danza de Málaga, 7.

ROMERO, R. (1999). La expresión y comunicación corporal desde el ámbito de la educación física: elementos, características y enfoque globalizador de la misma. : Asociación para el desarrollo de la Comunidad Educativa en España y Grupo Editorial Universitario.

RONDON, J. (2016). Teatro y la expresión Corporal. Academia.edu, 10.

SALAS, R. (31 de octubre de 1985). Pina Bausch: "Hay que dejar que cada cual se exprese según sus motivaciones internas. El País, pág. 1.

SANTOS, F. (2010). El miedo creador de Pina Bausch. Nuevarevista, 12.

SCHINCA, M. (2012). La formación del actor en el teatro gestual.

SIERRA, S. (2014). Las acciones corporales dinámicas. Interpretación del trabajo corporal del intérprete escénico en el teatro moderno a partir del principio de alteración del equilibrio. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 144-159.

STOKOE, P. (1994). El proceso de la creación en arte. Buenos Aires: Páidos.

VALDES, R. (2003). Relacion entre teatro y danza: La imaginación. eHow.

VALVERDE, C. &. (2003). Composición corporal de bailarines costarricenses de danza contemporánea. . Revista Educación , 27.

VICENTE, G. U. (2010). La danza en el ámbito educativo. Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación., 17, 42-45.

VIDAL, I. L. (2009). Sobre la representación. DOXA, Cuadernos de Filosofía, 27.

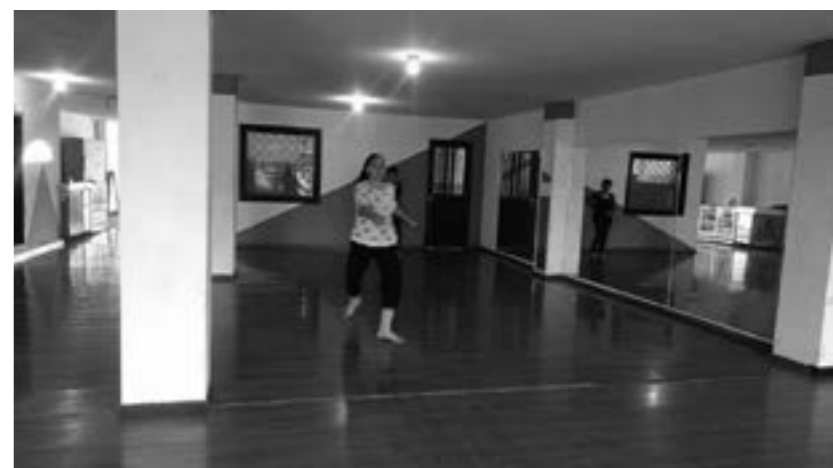
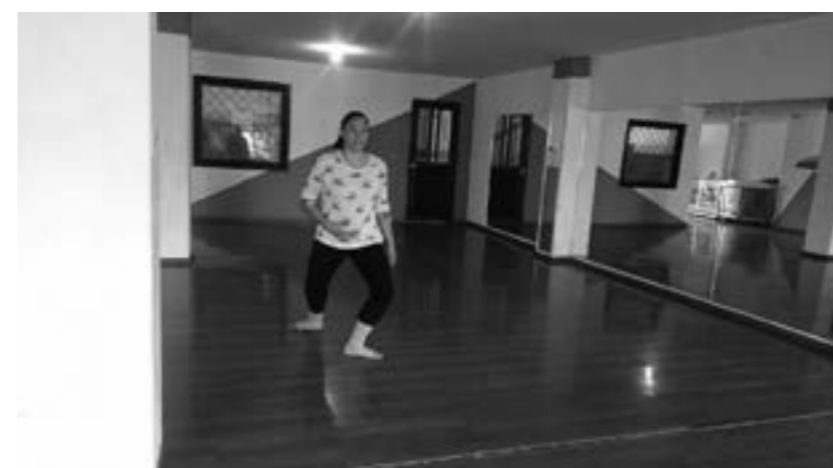
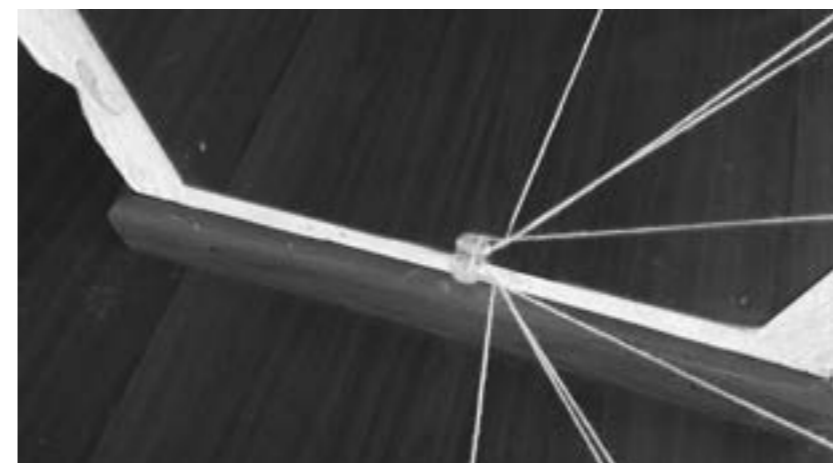
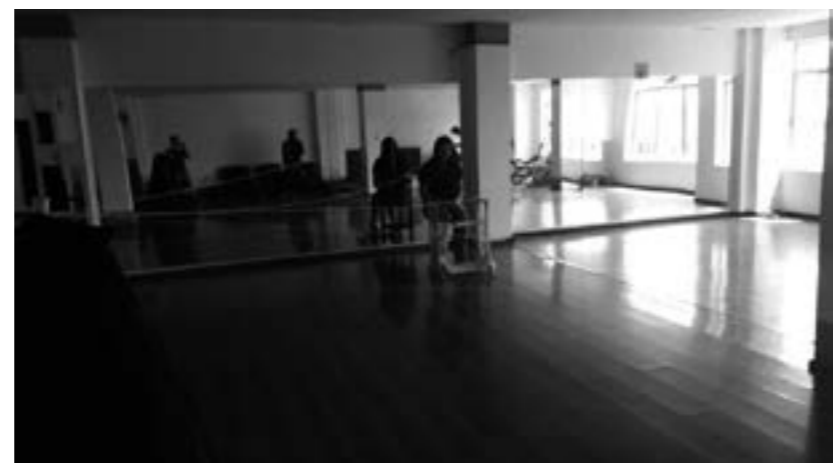
Walter, B. (1917). La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad. Colombia.

WALTER, B. (1917). La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad. Colombia.

WIGMAN, M. (2002). El lenguaje de la Danza. Barcelona: Ediciones del Aguazul.

ANEXOS







AFICHE

Anexo N.1

*Obra teatral dirigida por:
Andrés Rigoberto Ordóñez
Actriz: Lisseth Román
Vestuario y Escenografía:
Lisseth Román - Felipe Valdéz*

Fecha: 18 de Junio de 2018
Lugar: Sala Alfonso Carrasco
Hora: 20H00
Valor: 4\$

UNIVERSIDAD DEL AZUAY CCE AZUAY

RIDER TÉCNICO "EVA" UNA CONFESIÓN DE AMOR

#T	ipoP	osición	CanalC	olor	Uso
26	MFL 500w	B. Portada		1A	mbiente Frontal
	MFL 500w	B. Portada		2A	mbiente Frontal
	MFL 500w	B. Portada		3A	mbiente Frontal
	MFL 500w	B. Portada		4A	mbiente Frontal
	MFL 500w	1ª B. Electrica5			Lateral callejon proscenio
	MFL 500w	1ª B. Electrica5			Lateral callejon proscenio
	MFL 500w	2ª B. Electrica6			Lateral callejon Medio
	MFL 500w	2ª B. Electrica6			Lateral callejon Medio
	MFL 500w	3ª B. Electrica7			Lateral callejon piso back
	MFL 500w	3ª B. Electrica7			Lateral callejon piso back
	MFL 500w	Luz a piso		8P	iso diagonal inicio
	MFL 500w	Luz a piso		9P	iso diagonal inicio
	MFL 500w	Luz a piso		10	Piso diagonal inicio
	MFL 500w	Luz a piso		11	Piso diagonal inicio
	MFL 500w	Luz a piso		12	piso lateral
	MFL 500w	Luz a piso		13	piso lateral
	MFL 500w	2ª B. Electrica1		4P	untual máquina de coser
	MFL 500w	3ª B. Electrica1		5P	untual máquina de coser
	MFL 500w	1ª B. Electrica1		6P	untual maniquie
	MFL 500w	2ª B. Electrica1		7P	untual maniquie
	MFL 500w	1ª B. Electrica2		0P	untual ella
	MFL 500w	2ª B. Electrica2		1P	untual ella
	MFL 500w	Back		22	Ambiente contra
	MFL 500w	Back		22	Ambiente contra
	MFL 500w	Back		23	Ambiente contra
	MFL 500w	Back		23	Ambiente contra
2E	lipsiodal 26° 575W	2ª B. Electrica1		8R	ecorte maniqui
	Elipsiodal 26° 575W1	ª B. Electrica		19	recorte diagonal

Informe del trabajo de dirección.

PROPUESTA DE DIRECCIÓN Y MONTAJE DE LA OBRA EVA.

Antes que nada es importante, mencionar cual es el tema investigativo que nos presenta la Actriz Lisseth Román, con esto me refiero a su planteamiento y punto de partida para la investigación de su trabajo de graduación. El Tema que ella presenta es La Dirección teatral a partir de la técnica de danza Graham.

Este proceso de investigación tanto teórico como práctico, donde para la construcción del personaje, de la dramaturgia y de la escena como tal, se plantean nociones y herramientas abstraídas de la técnica Graham, a su vez, se trabaja con temáticas relacionadas, al despojo, el recuerdo, a la muerte, a la soledad, etc., todo esto abstraído de la subjetividad de la actriz. Y dentro de la cual se indagan objetos y elementos que pueden ser aporte para la construcción del discurso del cuerpo y de la dramaturgia de la obra.

Esta obra parte de la creación de insumos y herramientas físicas que permitieron crear materiales y partituras de movimiento y acción. Para este primer paso es importante mencionar que se parte de un entrenamiento y calentamiento previo donde la actriz se enfrenta a un nuevo espacio de indagación y exploración.

Entrenamiento y metodología

El entrenamiento y metodología se basaron en ejercicios físicos tomando al yoga primeramente para lograr activar y elongar al cuerpo en un primer momento, posterior a esto, se plantean partituras y fraseos coreográficos que contenía material abstraído de premisas de la Técnica de Martha Graham, con esto me refiero a movimientos de contracción y de expansión sumando a desplazamientos y colocación del cuerpo mediante dichas secuencias.

Y también existe el momento de improvisación y de indagación a partir de los materiales generados, mediante premisas como moverse a partir de la contracción de la pelvis, expansión de flexo solar, y ligado a la respiración, es decir mientras se realiza la expansión se exhala y mientras se realiza la contracción se inhala. Todo este material obtenido de las concepciones y principios básicos de la Técnica Graham.

Otro material utilizado en la improvisación es el uso de niveles espaciales, como es el nivel, alto, medio, bajo y el salto. Es importante reconocer que se añade al material la noción de maximizarlos o minimizarlos para darle cualidades distintas. Se trabajó con cualidades y calidades movimiento.



El objetivo de todo esto es crear una corporeidad que sea capaz de sostenerse durante la estructura dramática, y su vez teniendo a la voz como un elemento vital, por lo tanto el trabajo de voz se liga al movimiento mediante el calentamiento de la misma, su articulación, su correcta dicción y la exploración de misma, mediante los textos que la actriz fue construyendo en el transcurso de los ensayos.

Con todo este material de investigación se empiezan a generar momentos, instantes y lugares por donde la obra empieza a generar bloques, los mismos empiezan a tener particularidades específicas y por ende el trabajo de montaje busca colocarlos en mismo contexto mediante la construcción de la temática que engloba Eva.

Proceso de Creación del personaje y de las Escenas

La actriz empieza asumir la idea de crear partituras, secuencias, y textos, los mismos que son colocados en diferente contextos para ser probados y descubrir que en el proceso de creación es importante poder sostener al personaje tanto físicamente como psicológicamente.

Desde mi perspectiva es importante que la actriz, asuma diversas posturas y se dé cuenta que el material es capaz de mutar, es decir cada material durante una investigación o laboratorio, no es fijo, sino que siempre puede transformarse dependiendo de la necesidad que se presente en el escena, y por ende hay que saber decidir hasta qué momento se puede indagar sobre el mismo y tomar decisiones.

Para este caso considero también importante que mi idea como director no es solo montar un proceso desde mi mirada sino entablar diálogos con la actriz, porque de ella es la temática que se plantea, y sobre todo darle herramientas para que ella codirija su trabajo. Es importante que le interprete sea capaz de dirigir su propio proceso con ayuda de una mirada externa para poder pulir el material. Además considero que si uno parte de procesos de investigación donde no existe un material de texto previo como una obra escrita, el intérprete debe recurrir a su propia subjetividad para en sí mismo encontrar la temática que ronda por detrás del proceso físico, es decir Eva, adquiere una forma por motivación fuerte de la actriz y por ende los textos y elementos nacen de su percibir el hecho escénico como tal.

Cuando los materiales fueron creados, fueron llevados a diversas situaciones prácticas, donde aparecen ideas y caminos diferentes, las escenas se fueron expandiendo al colocar transiciones que permitían el paso de un estado a otro. Los elementos y objetos que planteo la actriz fueron en un principio probados y luego a posterior desechados debido a que no eran funcionales en la escena, algunos objetos se quedaron como herramientas llenas de significado y significado, también como potencializadores de la idea investigativa de la actriz.

El trabajo de los objetos es un lugar amplio de exploración y creo que es importante poder sacarlos de su contexto y mirarlos como un lugar de posibilidades y en también reconocerlos como lugares únicos donde

dependiendo de la obra adquieren su significado. En Eva podemos ver que existe el Maniquí con un vestido, la máquina de coser, la pluma, la silla y el hilo como lugares que permiten enfocarnos en el cuerpo como lugar de mirada por la temática de investigación presentada. Los objetos deben ser potencializadores de este cuerpo y de su transformación mediante los mismos.

Se construyeron textos durante el proceso, me parece interesante que la actriz se enfrente a un proceso donde el texto no gobierne la obra, sino que sea el cuerpo como tal, el que lo haga. Por ende creo que si se debe expandir los procesos y miradas de creación de los intérpretes, dándoles lugares de indagación, como colocarles en diversos espacios, contextos, etc., mirar que la escena tiene múltiples posibilidades que pueden ser probadas y experimentadas para finalmente decidir qué es lo que queda y no. Los textos nacen de recuerdos y confesiones de la actriz que son adaptados y combinados con otras palabras capaces de darle nuevos sentidos a estos lugares propios como el secreto, la confesión y la revelación.

El material físico, que nace de estas herramientas de Graham, se expande al ser conjugado con diversas premisas, por ejemplo trabajando con el vaivén del cuerpo, el pensar en desequilibrios y oposiciones constantes, considerar al cuerpo como una totalidad, la fluidez y ritmo constante, donde solo existen cambios de energía, la mirada como lugar de movimiento y prolongación del mismo. También se asume manejo espacial, construcción de trayectos, salidas y puntos de fuga.

Una vez conseguido las escenas y los instantes se los prueba y coloca en diversas situaciones, lo que se busca es que cada uno de ellos se tenga mayor precisión y presencia, cada espacio y lugar marcado no está fijo, está estructurado sí, pero es capaz de ganar mayor riqueza en el presentar constante y ensayo, esto ayudara a darle mayor motivante al actor para expandir y apropiarse con mayor fuerza del material.

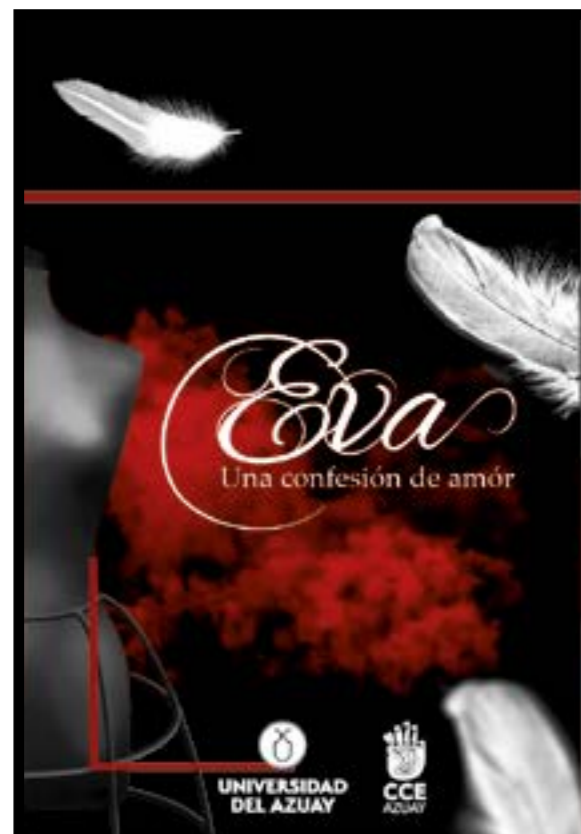
Durante el proceso de construcción del personaje y de la escena puedo decir que ha existido un cambio en la forma de percibir la escena de parte la Actriz, a su vez he notado cambios corporales y de estados. La actriz en muchos de los casos ha asumido el material de forma positiva resolviendo desde sus posibilidades y potencializándolo, en otros casos se enfrenta a retos, los mismos que deben ser solucionados por sí misma y encontrando posibilidades para llegar a la escena. Considero que hay una forma favorable con el trabajo de la actriz y siento que ella tiene mucho material por ser explorado en su cuerpo, es decir que este trabajo sea su base y que de ahí lo potencia y transforme constantemente para enriquecer su forma de abordar la escena.

Mi mirada y Conclusiones Personales

- Es importante considerar al cuerpo como el eje fundamental de la obra y sobre todo si se investiga una forma de abordar al mismo desde una temática de danza, lo que se buscaría como primordial es sostener este cuerpo en escena y colocarlo en diversos contextos y situaciones para que pueda ser transformarlo y evidenciar esa forma de asumir las premisas de Graham.
- La corporeidad creada nace de un lugar físico y se alimenta de la subjetividad de la actriz.
- Las herramientas de metodología con las que se trabajó permitieron, darle un nuevo lugar de estar y de mirada a la experiencia de la actriz.
- La actriz debe ser capaz de enfrentarse a los lugares de creación, probando materialidades y exponerlas a diversos estados, todo esto le dará un gama amplia de posibilidades para la construcción de sus propias obras.
- El espacio planteado genera ya un contexto propio como tal, debido a que las nociones que presenta la actriz desde su mirada, ya colocan al cuerpo en una situación de recuerdo y enfrentamiento consigo mismo hacia la idea del despojo
- Los objetos deben ser potencializadores del cuerpo que se propones y a su vez ser conductores para la generación de situaciones y estados.
- Se trabajó con caminatas, corridas, caídas, desplazamientos y movimientos, tomando a la diagonal, al frente y la parte posterior del espacio como lugares fundamentales para generar formas espaciales.
- Durante el trabajo aparecen nuevas formas de entendimiento del cuerpo, como la noción de que la cadera y pelvis son motores de creación desde una perspectiva pero que en otros la cabeza, los omoplatos y la cadera pueden llevar a generar una nueva corporalidad, esto aparece por la práctica y la indagación.
- El cuerpo debe ser capaz de crear un atmosfera constante.

DOSIER

Anexo N.4



1. Conceptualización de la obra:

Este proyecto de investigación tiene como objetivo la creación final de una obra teatral, la misma que tendrá el nombre de "Eva". La cual, a partir del estudio y análisis de una de las técnicas más reconocidas de la danza contemporánea, la técnica Graham.

Esta propuesta escénica busca contar la historia de la pérdida, la ausencia de un ser querido, y como esta ausencia afecta a todo aquel que estuvo a su alrededor, además de querer llegar al público con imágenes poéticas y movimientos dancísticos que expresan el sentir del dolor de la protagonista.

Un montaje que por medio de los ejercicios y las pautas de la técnica Graham de la danza contemporánea, una dirección escénica teatral y el dominio corporal, expone el dolor, la felicidad, y los recuerdos de una manera diferente, extra cotidiana.

2. Razón de este proyecto:

Los límites no existen al momento de crear, esa es la magia que tiene el teatro, esta vez se quiso anular 2 artes que han estado presentes en la

vida de la autora de este proyecto de investigación, pues la danza contemporánea y el teatro, han formado desde el inicio, parte de la vida de la actriz.

Podríamos catalogarlo como un proyecto de búsqueda personal, pues he tenido que trabajar en ambos ámbitos artísticos y encontrara el equilibrio perfecto entre estos dos, para llegar a la creación de una obra teatral. La temática que se ha escogido es por la siempre razón de poder llegar a un tributo a Eva quien en vida fue mi segunda madre, mi cómplice, mi abuela, obteniendo así un valor emocional gigante.

Después de haber pasado por la experiencia de la vida universitaria, 4 años de trabajo, esfuerzo, ensayos, y decepciones que he logrado llevar, están a punto de terminar, y hoy el resultado se evidenciara en donde este viaje empezó, en un escenario, ese lugar en donde la persona deja de ser cotidiana y se convierte en actor, pues además de la lucha diaria y el demostrar la valentía para seguir en el mundo del arte, se puede evidenciar el disfrute y la felicidad que se siente al decir, esta fue la vida que yo elegí, la carrera que siempre soñé, una vida artística llena de sueños que se pueden cumplir.

3. Concepto:

La obra teatral "Eva" es una manera diferente de decir "te extraño" a alguien que ya no está con nosotros en cuerpo, pero al mismo tiempo es un grito desesperado que lleva la frase "no te he olvidado", también puede interpretarse como un agradecimiento hacia la persona fallecida, quien entregó amor, paciencia y fue cómplice de varias aventuras.

La dramaturgia de la obra fue creada en cada improvisación en los ensayos, teniendo como punto de partida experiencias vividas por parte de la actriz principal, una historia que empezó con una pequeña confesión que le conto a Eva y como ella reacciono, haciéndola sentirse protegida siempre.

La promoción estará basada en la idea del recuerdo, la identificación de las personas al perder a un ser querido además de asistir a una obra teatral en donde la interpretación llegue al espectador a través movimientos, los textos e imágenes creadas en el escenario.

4. Sinopsis:

2017. Cuenca. A pocos días de su boda, Renata empieza a sentir una fuerte melancolía por la ausencia y el duro recuerdo de haber perdido a su abuela EVA. Durante un sueño profundo empieza a buscarla para preguntarle ingenuamente por qué se fue.

5. Argumento:

Renata, una mujer de 28 años, comprometida, siente la ausencia de quien, en los peores momentos de su vida era su apoyo, al encontrarse en un momento de desesperación y cansancio prematrimonial, busca a Eva en uno de sus sueños, dentro del cuarto de costura que Renata recibió de herencia por parte de su abuela, encuentra un objeto que la recuerda tanto a ese ser amado que perdió y lo empieza a tratar como otro personaje.

A pesar de que ya ha pasado tanto tiempo desde la muerte de su abuela, Renata siente que aún no ha muerto, la recuerda a cada minuto y revive momentos especiales entre las dos. Aunque al inicio no quiere aceptar que Eva ya no está a su lado, poco a poco y mientras se desarrollan las escenas, se ve una evolución del personaje tanto psicológica como sentimentalmente, con un final conmovedor en donde se

ve reflejado el amor y la resignación del personaje hacia Eva.

6. Ficha Artística:

La investigación de este proyecto tiene como resultado una obra teatral llamada "Eva" que ha sido un trabajo constante en el ámbito teatral y dancístico, por parte de Lisseth Román, actriz y codirectora del proyecto escénico.

Evento:

Obra teatral
Nombre de la obra:
"Eva"
Duración:
35 minutos
Categoría:
Drama

6.1 Integrantes:

La obra se encuentra conformada por el siguiente grupo de trabajo:

Equipo Artístico:

Dramaturgia:
Lisseth Román
Andrés Rigoberto Ordoñez.

Dirección Artística:

Andrés Rigoberto Ordoñez

Actuación:

Lisseth Román

Equipo técnico:

Director de tesis:

Jhonn Alarcón

Diseño de Vestuario:

Lisseth Román

José Rodríguez (confección)

Escenografía:

Lisseth Román

Felipe Valdez

Utilería:

Andrés Rigoberto Ordoñez

Diseño de Iluminación:

René Zavala

Técnico de Iluminación:

René Zavala

7. Biografía de los integrantes:



Valeria Lisseth Román Rodríguez

Actriz, bailarina de danza contemporánea, danza árabe, danza aérea, y ritmos latinos, estudiante de la escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay. Formo parte del estudio de actuación de Gonzalo Gonzalo, en la ciudad de Cuenca por 3 años consecutivos, fue coprotagonista en el cortometraje "Luces y sombras"

trabajo realizado por los estudiantes de la carrera de cine de la universidad de Cuenca en el presente año. Dentro de su proceso de formación tomo varios talleres dictados por parte de profesionales de la danza contemporánea en el conservatorio de música José María Rodríguez, en el 2016. Participo como personal de arte en el festival de música "Quito Fest" realizando danza aérea por 2 días seguidos.

En el ámbito de la escenografía realizo trabajos para las obras "La estela de Mirtza" y "Nemo" que son trabajos de graduación de estudiantes de la universidad del Azuay de la carrera de arte teatral.

Experiencia en maquillaje de fotografía, y maquillaje artístico, además de diseño y construcción de máscaras.

Experiencia en el trabajo de la plasticidad, elaborando todos los objetos para la ambientación de cada escena en la producción del programa "Pirulos, realizado con stop moution, transmitido por Ecuador Tv, en el año 2015. Actualmente pertenece al grupo principal de baile de la compañía de danzas "Fama" Statement de artista:

Eva más que un nombre, un corazón que jamás dejara de latir en el alma de sus familiares. Esa palabra corta, de tres letras ha sido el motor de toda la investigación definiendo a mi obra como un tributo a quien más que una abuela, fue un apoyo y una inspiración.

Me he dejado llevar por la idea de que estamos en el mundo por un propósito, en donde debemos aprender a ser felices, claro que esto dependerá del punto de vista y el temperamento de cada persona, pues la vida está llena de enseñanzas y sueños que a veces no se cumplen, hoy puedo decir que uno de mis sueños se está cumpliendo, poder tener una voz diferente llamado arte, y que gracias a esta voz pueda contar historias que siempre he querido que los demás conozcan.

He querido que mi obra teatral sea una carta de presentación, de lo que voy a hacer en mi vida profesional desde ahora, complementar al teatro con la danza y como obtener obras de calidad con actores preparados física y psicológicamente, que presenten una interpretación conmovedora y una representación impecable de cada idea dentro de la obra.

La obra parte de las características fundamentales de la técnica Graham de la danza contemporánea con el objetivo de que cada movimiento tenga su centro de movimiento y que este genere en el cuerpo del actor además de una presencia escénica, espitales y oposiciones en cada movimiento.

Para terminar, puedo decir que mi obra se caracteriza por las imágenes poéticas que se crean con el cuerpo de la actriz dentro de escena, con un gran interés final, provocar que el espectador se conmueva con la historia y cree una identificación con la idea general del montaje. Que el vestuario, las plumas, y cada objeto dentro del escenario sean el camino para llegar a cada uno de los sentidos del espectador

Lisseth Román

Andrés Rigoberto Ordoñez



PERFIL PROFESIONAL

Andrés Rigoberto Ordoñez, es un actor, bailarín, director, coreógrafo y docente Cuencano, inicia su formación en la Carrera de Danza/Teatro de la Universidad de Cuenca en el 2012 y de la cual obtiene el título de Licenciado en Artes Escénicas: Teatro y Danza en el 2018. Ha sido participe en obras como La Señorita Wang Soy Yo, Alina 06, Contrapunto, La Distancia es una línea

Imaginaría entre mañana pie de limón, Vanishing Act del coreógrafo quiteño Ernesto Ortiz. Sala de Espera de Cristina Bustos y formó parte de los intérpretes del Proyecto de Danza en la Calle y Habit- ANDO de Sandra Gómez Navas.

Andrés también formó parte del elenco de la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Cuenca bajo la dirección de Sandra Gómez Navas; con la cual fue participante de obras como Impulso Vital de Frédérique Roze y Carlos "Cacho" Gallegos; Los Cuervos no se Peinan" de Mabel Petroff; "De Abandonos, encierros y Soledades" y "Rompecabezas" de Sandra Gómez; "Microcuentos movidos, danzados y animados" dirigido por Terry Araujo; entre otras.

Formó parte del proyecto investigativo "Partituras en Movimiento" de Lorena Delgado (Ecuador) y Alison Lehuanani DeFranco (Estados Unidos). Así como también formó parte del grupo Celebi Danza Independiente cuyo director es Jonny Pico y del Colectivo del Teatro y Danza del Colegio Benigno Malo en la ciudad de Cuenca.

Actualmente forma parte del Laboratorio Permanente de Técnicas Contemporáneas de Danza y Composición Coreográfica de la Carrera de Danza

/ Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca bajo la dirección de Ernesto Ortiz.

En el año 2015, Andrés fue fundador y coreógrafo del grupo Theatrum Danza Independiente, con el cual ha creado obras tanto para espacios no convencionales y teatros como: Entre Rastros, Rostros y Periódicos, siempre hay algo más (2015-2016), Queridas (2015-2016), Zero (2015-2016), Tréboles del Olvido (2016-2017), Los siete solos en el día de la Danza y uno que otro grupal (2016). Hoy es un bonito día como para desaparecer (2016-2017), Fragmentos (2016-2017), Dúos (2016-2017-2018), Los Silencios de un Tal Pegasus (2017), etc. Ha participado junto a su grupo, en diversos eventos y festivales. En el 2017 fue director escénico de la Opera Rock Jesucristo SuperStar, junto al Coro Polifónico y la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuenca y trabajó con cantantes reconocidos del Ecuador.

Andrés también ha generado propuestas, tales como: Isabella (2017), Se Mira y no se Toca (2015), Soliloquio para Aquiles (2015), El dispositivo Escénico Espectador Vs. Ejecutante.

Indicios de un Teatro Relacional (2016 -2017), propuesta de carácter performativo y relacional. Ha tomado talleres y clases de danza contemporánea, ballet y técnica clásica, teatro, composición, dirección e investigación con profesionales como: Cristian Masabanda, Darwin Alarcón, Lorena Delgado, Milena Rodríguez, Dorian Chávez, Fabián Barba, Felipe Gonzales, Fausto Espinoza, Xavier Delgado, Verónica González, Jorge Alcolea, Carolina Pepper, Andrea Jaramillo, Cristina Baquerizo, Sandra Gómez, Viviana Sánchez, Bertha Díaz, Javier Andrade, Consuelo Maldonado, Ernesto Ortiz, Diego Carrasco, Mabel Petroff, Terry Araujo, Cristina Bustos, Raphael Cottin, Paul Sanmartín, Gustavo Vernaza, Juan Andrés Vásquez, Andrea Martínez, Clara Donoso, Andrés Delgado, Oscar Santana, etc.

Ha trabajado como docente de Danza Contemporánea en la Ciudad de Cuenca en el Colegio Cesar Dávila Andrade y ha impartido talleres invitado por la Aso. Escuela de Escénicas de la Facultad de Artes, así como ayudante de cátedra de Danza Contemporánea I en la Universidad de Cuenca. Ha participado en diversos festivales de Danza en Azuay, Manta, Guayaquil, Quito, Portovelo y Limón- Indanza.

Actualmente ha trabajado de manera profesional, cuenta con 5 años de experiencia en la danza y teatro, capacitado para: componer, ejecutar y colocar en escena coreografías y obras propias, tanto en la rama de la danza como en el teatro. Trabajar como Creador-Interprete (Teatro/Danza) en grupos o compañías de danza, dictar clases y talleres de Danza y teatro y ser parte de proyectos investigativos tanto en la práctica como en la teoría.

8. Ficha Técnica:

- Obra para interiores
- Ancho óptimo: 8m.
- Fondo óptimo: 12 m.
- Altura óptima: 5m.
- Con 4 telones laterales, 2 a cada lado.
- Teatro con Baños públicos, taquilla y salidas de emergencia.
- Equipamiento técnico de iluminación, sonido
- De capacidad para unas 50 personas mínimo y con un máximo de 100.
- Telones para cubrir los laterales.
- Potencia de luces: 50.000w

9. Canales de distribución:

"Eva" podrá ser distribuida en empresas como el EMUCE que se encarga de manejar el cementerio municipal, por el manejo de los temas como son la muerte, la resignación y el recuerdo.

Público objetivo mayor a 12 años, teatros de la ciudad, en donde la obra se enfocaría de manera directa en el consumidor.

10. Público objetivo:

Este trabajo de investigación y creación artística esta específicamente y en primer lugar dirigido a:

Público objetivo: mayor a 12 años, que han sentido la pérdida de un ser querido.

11. Estrategia de precios y motivos:

El objetivo de la obra teatral es que todas las personas tengan un acceso, sin favoritismos, el precio para los posibles consumidores será el precio estándar, ya establecido en la ciudad de Cuenca, la entrada tendrá el valor de 5 dólares por persona, con una distribución de precios para estudiantes que es el valor mínimo a cobrar de 3 dólares por persona.

12. Contacto:

lissethdance@hotmail.com
lissethdance@gmail.com

Redes sociales

<https://www.facebook.com/lisseth.roman.7>
<https://www.instagram.com/lissethdance/>

Teléfono:

0908078919
072865481

Dirección:

Paseo de los cañaris y la canela (ciudadela el Dorado), Totoracocha.

13. Fotos e imágenes

Las fotos serán adjuntas del día del estreno de la obra.



ABSTRACT

Anexo N.5

ABSTRACT

Title: Theatrical Direction from Acting Training based on the Graham Technique and Contemporary Dance.

The present work consists of an artistic research on how the Graham technique for contemporary dance can influence acting training for the direction of a theatrical production. The methodology used in this study was based on the systematization of exercises of the Graham technique. A domain acting training was proposed through the extension and contraction of the body, which later was transformed in theatrical scenes that symbolically illustrate the technique. As a result, a stage monologue was developed. In it, the actor could develop more stage presence through dance movements when interpreting a theatrical role.

Key words: Graham Technique, theater-dance, extension, contraction, spirals, acting body, training, stage presence, theatrical direction.

John Alarcón, MA.

Tutor

Lisseth Román

Student

Translated by,

Ana Isabel Andrade

